

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL

Análisis textual de *Apocalypse Now*

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Vicente García Escrivá

Director:

Jesús González Requena

Madrid, 2011

ISBN:

© Vicente García Escrivá, 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Análisis textual de Apocalypse Now

Tesis doctoral

Vicente García Escrivá

Director: Dr. Jesús González Requena

Marzo de 2011

Memoria para acceder al Grado de Doctor.

Título: *Análisis textual de “Apocalypse Now”*.

Autor: Vicente García Escrivá.

Director: Dr. Jesús González Requena (Catedrático, UCM).

Programa de doctorado: *Teoría e historia de la comunicación audiovisual y publicitaria*.

Departamento: Comunicación Audiovisual y Publicidad I.

Facultad de Ciencias de la Información.

Universidad Complutense de Madrid.

Marzo de 2011.

A mi mujer, por su infinita paciencia e incondicional apoyo.

The snake had charmed me.

Heart of Darkness.

ÍNDICE

I.- PREFACIO.

Agradecimientos	17
1.- Introducción	19
1.1.- Presentación y propósito de la tesis	19
1.2.- Estado de la cuestión	21
1.3.- Plan de trabajo	26

II.- MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.

2.- La <i>Teoría del texto</i>	31
2.1.- Discurso, texto y sujeto	31
2.2.- Tres registros y una dimensión	37
2.3.- El texto artístico y lo siniestro	43
3.- Los modos del relato	49
3.1.- El cine clásico de Hollywood	49
3.2.- El manierismo cinematográfico	60
3.3.- El cine postclásico americano	65
4.- El análisis textual	75
4.1.- Definición y finalidad del análisis	75
4.2.- Acerca del procedimiento de análisis de textos	79

II.- CONTEXTOS Y TRAMAS.

5.- Apuntes sobre <i>Apocalypse Now</i>	87
5.1.- Vietnam en el cine	87
5.2.- Producción y características generales de la película	91
5.3.- Argumento y acotaciones	111

IV.- ANÁLISIS TEXTUAL.

Preludio

6.- Elementos y materiales	115
6.1.- Fuego, tierra, aire, agua	115
6.2.- Retazos fílmicos	123
6.3.- <i>The End</i>	128
6.4.- Un preludio cinematográfico	134
7.- Al principio, el fin	139
7.1.- Fuego sobre la jungla	139
7.2.- El fin	144
7.3.- El ventilador y la pistola	152

8.- Esperando una misión	161
8.1.- Despertar en Saigón	161
8.2.- Aquí y allí	167
8.3.- Charlie agazapado en la jungla	172

9.- Vértigo	179
9.1.- Visiones del futuro	179
9.2.- El espejo roto	184
9.3.- Un presente angustioso	186

10.- Jungla, fuego, agua, hélice	189
10.1.- Tiempos, espacios y ritmos	189
10.2.- El lugar de la experiencia	194
10.3.- Pasión y purificación	200
10.4.- Renacimiento	205
10.5.- La espiral y el abismo	208

Destinación.

11.- La encomienda de una misión	215
11.1.- Acto de destinación	215
11.2.- La misión de guerra	220

12.- El elegido	229
12.1.- Yo quería una misión	229
12.2.- ¿De qué se me acusa?	233
12.3.- La historia de Kurtz.	237

13.- Un destinador falaz para una <i>Ley</i> falsa	245
13.1.- La prueba de las preguntas	245
13.2.- La voz de Kurtz	252
13.3.- Acabar con él, sin ningún prejuicio	259

Katábasis.

14.- Viaje al reino de las sombras	275
14.1.- La tradición grecolatina	275
14.2.- Literatura, ópera, cine	281

15.- El sacrificio	287
15.1.- La masacre del sampán	287
15.2.- Un ritual negro	294

16.- La puerta del Infierno	301
16.1.- A través de la noche	301
16.2.- El umbral fascinante	306
16.3.- Almas irredentas	318
16.4.- El culo del mundo	323

17.- Adentrándose en el Hades	329
17.1.- Una terrible belleza	329
17.2.- El túnel y los cercos	333
17.3.- La cucaracha	340
17.4.- Las torres derribadas	345
18.- Una diosa horrenda y arrebatadora	353
18.1.- Millones de árboles	353
18.2.- Charles Manson y Disneylandia	356
18.3.- Un futuro imposible	368
18.4.- La jungla voraz	376
19.- Hacia un mundo primitivo	381
19.1.- Tambores tribales	381
19.2.- Un hombre negro alanceado	387
19.3.- El río de la muerte	391
19.4.- Las puertas interiores	397
20.- La revelación	405
20.1.- Tiresias, Anquises, Kurtz	405
20.2.- He visto horrores	414
20.3.- Los brazos vacunado	420
20.4.- Una verdad revelada	424

Epílogo

21.- El Rey Pescador	435
21.1.- De <i>Götterdämmerung</i> al bosque de Nemi	435
21.2.- Los libros de Kurtz	442
22.- Al final, el horror	455
22.1.- La muerte del rey	455
22.2.- Un sucesor fallido	467

V.- CONCLUSIONES.

23.- Conclusiones	475
23.1.- Trazas y nódulos	475
23.2.- Los itinerarios del film	478
23.3.- La inversión mítica en el cine postclásico	483

VI.- ANEXOS.

Anexo 1: Ficha técnica y artística de <i>Apocalypse Now</i>	489
Anexo 2: Filmografía de Francis Ford Coppola	493

VII.- FUENTES DOCUMENTALES.

Bibliografía citada	501
Otras fuentes citadas	510
Bibliografía sobre F. F. Coppola y <i>Apocalypse Now</i>	512
Índice de películas citadas	513

I.- PREFACIO.

Agradecimientos:

A la asociación *Trama&Fondo* y todos los que la hacen posible, en particular a la directora de su revista, Amaya Ortiz de Zárate, por mantener vivo este insólito espacio de reflexión y pasión por los textos. A la Universidad de Alicante, por las facilidades ofrecidas para investigar. A Kiko Mora y a José Luis López Calle, por unas acertadas sugerencias de las que quizá no se acuerden. A Benjamín Oltra, por su erudición, humanidad y valiosos consejos. A Antonio Muñoz, por la bibliografía prestada. A Daniel Rodríguez Valero, por su buen criterio en materia de tipografía y diseño. A Salvador Torres y Begoña Siles, por las estimulantes *Jornadas de historia y análisis cinematográfico* que desde hace varios años organizan en Valencia. A Luisa Moreno, Manuel Canga y Lorenzo Torres, por sus respectivas tesis doctorales, que me sirvieron de inspiración en momentos de duda. A mis padres, por su tiempo y sus desvelos. Y muy especialmente a Jesús González Requena, por su impagable magisterio.

1.- Introducción.

1.1.- Presentación y propósito de la tesis.

Los treinta años transcurridos desde el estreno de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, EEUU, 1979) ofrecen una perspectiva más que suficiente para constatar la destacada posición que ocupa este film tanto entre las producciones del denominado *New Hollywood* como en el conjunto de la cinematografía contemporánea.

Lejos de caer en el olvido, a lo largo de este tiempo la película de Coppola ha sido objeto de múltiples publicaciones, de citas y alusiones de distinto signo¹, de referencias en los medios de comunicación, y hasta motivo de chistes y parodias en otras piezas audiovisuales.

Más aún, con la aparición en 2001 de una versión extendida titulada *Apocalypse Now Redux* el film experimentó una suerte de revitalización que, por un lado, le permitió conquistar nuevos espectadores y, por otro, propició que un buen número de los antiguos volvieran a visitarlo. Entre estos espectadores reincidentes se encontraba, por cierto, el que escribe estas líneas, quien ha de reconocer que de la honda impresión personal provocada por el visionado de esta película sobre pantalla grande arrancó el primer y más determinante impulso para emprender el trabajo de investigación que aquí se presenta.

La relevancia, el influjo y la vigencia de *Apocalypse Now* se explican en buena medida por la calidad de su factura formal, es decir, por la riqueza y el vigor de sus elementos expresivos, ya sean de carácter escénico, fotográfico, sonoro o musical. Pero, al igual que en tantos otros casos, el atractivo de este film se debe sobre todo al intenso trasfondo, sugerente e inquietante a la vez, que se desprende de su narración. En conjunto,

¹ Sirva como ejemplo el título elegido por Raúl Rodríguez Ferrándiz —*Apocalypse Show*— para un ensayo sobre las diferentes actitudes y valoraciones de la intelectualidad contemporánea ante el fenómeno televisivo. Cf. RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl, *Apocalypse Show: Intelectuales, televisión y fin de milenio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Apocalypse Now es una película que permite disfrutar de una genuina experiencia estética, y de ahí que haya sido considerada por muchos una obra maestra.

Como indica su título, la presente tesis consistirá esencialmente en un análisis del texto cinematográfico *Apocalypse Now*. Un análisis que pretende ser amplio y detallado, incluso minucioso cuando la ocasión lo requiera, pero de ninguna manera completo ni definitivo. Y no sólo porque en la práctica tal cosa resultaría imposible², sino porque nuestra labor analítica se concentrará únicamente en aquellas secuencias de la película que hemos juzgado más determinantes para la configuración global del texto.

Naturalmente, mediante este análisis esperamos alcanzar un mayor conocimiento, y quizá un mayor saber, del texto *Apocalypse Now*: de su trama y sus entresijos, pero muy en particular del meollo en torno al cual se teje el texto entero. No obstante, también confiamos en que dicho análisis permita realizar algunas reflexiones sobre el cine bélico, el cine postclásico norteamericano y la cultura contemporánea en general. Estas consideraciones de carácter más amplio se reconocen de antemano parciales y limitadas, puesto que vamos a tomar como referencia directa un solo texto de entre una gran multitud. En cualquier caso, nos gustaría contribuir con ellas a encuadrar teórica e históricamente lo que se conoce como cine postclásico norteamericano y que, a grandes rasgos, coincide con la posmodernidad cinematográfica en los Estados Unidos.

Dicho de otra forma: a la par que analizamos *Apocalypse Now*, y dado que se trata de una película relevante y en muchos aspectos modélica de una determinada tendencia de la historia del cine, trataremos de indagar qué tipo de narraciones componen los films del postclasicismo norteamericano, cuáles son sus rasgos estéticos más significativos y, en especial, qué presupuestos culturales se recogen —al tiempo que se construyen— en estos textos fílmicos.

² Jacques Aumont y Michel Marie, por ejemplo, al referirse al «análisis inacabable» y a la «utopía del análisis exhaustivo», han advertido atinadamente sobre la inviabilidad de llevar a cabo un análisis fílmico integral y concluyente. Cf. AUMONT, Jacques y Michel MARIE, *Análisis del film* (traducción de Carlos Losilla), Barcelona, Paidós, [1988] 1993², pp. 111-112.

Por otra parte, a lo largo del análisis tendremos ocasión de explorar unos cuantos textos adicionales —bien variados y aparentemente dispares, aunque todos ellos de innegable interés y, en última instancia, con un cierto trasfondo común— que de una manera u otra están presentes en la película que nos ocupa. A saber: el último libro de la Biblia, una novela de Joseph Conrad, un tema musical del grupo The Doors, la tetralogía operística de Richard Wagner, los inmortales poemas de Homero, Virgilio y Dante, el más relevante ciclo de leyendas medievales europeas, la poesía de T. S. Eliot, así como algunos títulos del cine bélico norteamericano, entre otros textos. De este modo, el estudio que aquí presentamos no quiere ser sólo una tesis sobre *Apocalypse Now*, sino más bien una tesis a partir de esta obra cinematográfica.

Por último, cabe advertir que tanto el análisis filmico como las reflexiones teóricas propuestas se sustentarán fundamentalmente en la *Teoría del texto* y en la *Teoría del relato* desarrolladas por Jesús González Requena. Tal adscripción teórica y metodológica implica que nuestro trabajo tendrá un enfoque bien preciso.

1.2.- Estado de la cuestión.

Apocalypse Now es una película que ha sido profusamente comentada y estudiada. Se trata, además, de una de las producciones mejor documentadas de la historia del cine.³

En un libro sobre la filmografía completa de Coppola, Esteve Rimbau llega a anotar ciento setenta y tres artículos (en inglés, francés, italiano, alemán, español y otras

³ La abundancia y la calidad de la documentación sobre esta película se debe, entre otras cosas, a la existencia de la American Zoetrope Research Library (AZRL), instituida con la finalidad de conservar cualquier documento relacionado con las producciones de American Zoetrope, el gran proyecto empresarial y creativo de Coppola.

lenguas) referidos a *Apocalypse Now*, más otros cincuenta y uno que se ocupan de la versión *Redux*.⁴ Por supuesto, este listado dista de ser exhaustivo.

Para sopesar correctamente tales números, téngase en cuenta que el propio Rimbau recoge noventa y nueve artículos dedicados a la celeberrima trilogía de *El Padrino*, cuya primera parte (*The Godfather*, Francis F. Coppola, EEUU, 1971) ha sido considerada por no pocos expertos una de la mejores películas de la historia del cine.⁵ Resulta significativo, en todo caso, que *Apocalypse Now* haya suscitado más estudios por sí sola que estas tres películas juntas.

En el terreno bibliográfico cabe destacar el excelente trabajo de Peter Cowie —biógrafo, podría decirse que oficial, de Coppola— en *The Apocalypse Now Book*⁶, publicado en 2000.

El libro de Cowie da cuenta del largo y complicado proceso de gestación de *Apocalypse Now*, comenzando por las primeras tentativas del proyecto a finales de los años sesenta, pasando por el enrevesado desarrollo del guión, el accidentado rodaje en Filipinas, y llegando hasta la casi interminable —y a la postre tan decisiva— fase de postproducción de la película. Al mismo tiempo, Cowie no renuncia a ensayar algunos análisis e interpretaciones de la historia contada en *Apocalypse Now*. Realiza, por ejemplo, unas interesantes aproximaciones a los principales personajes de la trama, indagando en su carácter y en su significado para el conjunto del film, toda vez que rastrea su ascendencia literaria y otras posibles influencias ejercidas en su elaboración.

Para desarrollar todos estos aspectos Cowie recurre básicamente a dos fuentes. Por un lado, a la documentación de primera mano que le brindan los archivos de la AZRL. Por otro, a una serie de entrevistas personales y telefónicas mantenidas con Francis Ford

⁴ Cf. RIAMBAU, Esteve, *Francis Ford Coppola* (edición revisada y aumentada), Madrid, Cátedra, [1997] 2008², pp. 404-412.

⁵ Cf. *ibíd.* pp. 401-404 y 420-423.

⁶ COWIE, Peter, *The Apocalypse Now Book*, London, Faber and Faber, 2000. De esta obra se ha publicado la siguiente versión en español: *El libro de Apocalypse Now: La historia de una película mítica* (traducción de Gemma Andújar Moreno), Barcelona, Paidós, 2001.

Coppola, John Milius (coguionista del film) y Walter Murch (responsable de la edición de sonido e imagen), entre otros destacados miembros del equipo de producción de *Apocalypse Now*, que le permiten recabar numerosas impresiones cualificadas sobre la película.

Un par de años más tarde, el escritor y cinéfilo Michel Ondaatje publicó una sustanciosa recopilación de cinco conversaciones que había mantenido con Walter Murch entre 2000 y 2001 sobre los trabajos de éste como montador y sobre la estética cinematográfica en general. Aunque no se trata de un libro dedicado específicamente a *Apocalypse Now*, contiene multitud de referencias y de lúcidas reflexiones acerca de esta película, y en especial de la versión *Redux* que Murch estaba preparando en el momento en que se produjeron los encuentros entre ambos.⁷

En 1998, Karl French inauguraba una colección de la editorial Bloomsbury dedicada a películas de renombre con un monográfico sobre *Apocalypse Now*.⁸ En este trabajo se reflejan las penalidades de la producción del film y otros detalles curiosos, pero también se incide en una exploración intertextual de la película. Así, French localiza múltiples relaciones y correspondencias entre *Apocalypse Now* y ciertas obras de la literatura anglosajona y universal. Por lo general, las conexiones señaladas resultan pertinentes, de manera que muchas de ellas acabarán aflorando a lo largo de nuestro análisis.

Aunque quizá lo más llamativo de esta publicación es que se presenta en forma de diccionario de términos. *Apocalypse Now* es abordada como si fuese una materia específica que, dada su particular complejidad y oscuridad, hubiera necesitado del correspondiente proceso de clasificación y exégesis. Lo que no deja de ser ilustrativo del tipo de aproximaciones y de expectativas suscitadas por esta obra cinematográfica.

⁷ ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje: Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje* (traducción de Alejandro Pradera), Madrid, Plot Ediciones, [2002] 2007.

⁸ FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, London, Bloomsbury, 1998. Esta obra no cuenta con traducción española.

Otro libro particularmente interesante es el diario de rodaje escrito por Eleanor Coppola, publicado el mismo año del estreno del film con el título de *Notes on the Making of Apocalypse Now*⁹.

La esposa del director ofrece en su diario una visión espontánea y muy personal del rodaje de *Apocalypse Now* en Filipinas (en el que Francis Ford Coppola estuvo siempre acompañado de su mujer y tres hijos). Unas veces incidiendo en pormenores derivados de la vida en un país exótico, otras en cuestiones de carácter familiar e íntimo, y otras más en aspectos emocionales concitados por la propia película en construcción, este libro recoge las impresiones y los estados de ánimo —individuales y colectivos— que una experiencia tan intensa como el rodaje de *Apocalypse Now* infundió en las personas que participaron en él.

De entre lo escrito sobre *Apocalypse Now* en lengua española hemos de resaltar el libro de Ramón Moreno Cantero *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*¹⁰, publicado en 2003.

Además de aportar abundante información sobre la película y su contexto, Moreno Cantero acomete en esta guía un ejercicio de análisis con el que trata de interpretar el significado de las distintas secuencias que componen el film. A menudo esto le conduce a la formulación de juicios tal vez demasiado pegados a la superficie del texto, dando lugar a una serie de explicaciones en clave histórica y social, cuando no directamente ideológica. Aun así, en varias facetas de este análisis se alcanzan conclusiones muy acertadas, como tendremos ocasión de apreciar en su momento.

Pero *Apocalypse Now* no sólo ha generado referencias bibliográficas, también ha sido objeto de atención desde el campo cinematográfico. Doce años después de su estreno,

⁹ COPPOLA, Eleanor, *Notes: On the Making of Apocalypse Now*, New York, Limelight, 1979. De este libro se ha publicado una traducción al español: *Con el corazón en tinieblas: un diario íntimo de Apocalypse Now* (traducción de Mar Vidal), Barcelona, Emecé, 2002.

¹⁰ MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2003.

se presentó un largometraje documental titulado *Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Fax Bahr y George Hickenlooper, EEUU, 1991)¹¹ en el que se cuenta la extensa y procelosa tarea de elaboración de esta película. Para ello, el documental hace uso del abundante material en 16 mm rodado en su día por Eleanor Coppola, convenientemente intercalado con filmaciones de nuevo cuño que contienen entrevistas con el director, el guionista, varios de los intérpretes y otros destacados partícipes de la producción, incluyendo a la propia Eleanor.

Heart of Darkness no es un típico *making off* con intenciones promocionales. Su programa viene a ser testimonial y reflexivo a la vez, y su objetivo último es, en todo caso, el de encumbrar un film ya ampliamente difundido y admirado, agrandando el halo de leyenda que rodea a la mayoría de las crónicas realizadas sobre su gestación.

Si, en efecto, se han escrito (y filmado) tantas páginas sobre *Apocalypse Now*, ¿por qué ocuparse entonces de esta película?

Como venimos diciendo, buena parte de lo publicado sobre este film se refiere a su proceso de producción: desde sus contingencias y hallazgos hasta las anécdotas más variopintas. Y lo cierto es que poco o nada queda por decir en este terreno.

En cuanto a los análisis efectuados sobre la película, por lo general en artículos para revistas especializadas, han incidido casi siempre en aspectos más bien restringidos y recurrentes, tales como el tratamiento que en el film se hace de la Guerra de Vietnam o su orientación ideológica. También han sido reiterados los ejercicios de comparación de *Apocalypse Now* con otros textos, en particular con *El corazón de las tinieblas*, la novela de Conrad en la que se inspiró el guión inicial de la película. Aunque, en realidad, nada de esto resulta extraño en una época y en un entorno dominado por las *teorías de campo*¹².

¹¹ BAHR, Fax y George HICKENLOOPER, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (ZM Productions, EEUU, 1991), DVD (zona 1), Paramount Pictures, 2007.

¹² Para expresarlo con brevedad, los análisis fílmicos desarrollados a partir de las llamadas *teorías de campo*, tan en boga desde los años ochenta y hasta nuestros días, consisten en aproximaciones a un film dado desde una perspectiva particular en busca de respuestas a preguntas que atañen a parcelas de conocimiento muy concretas como, por ejemplo, la política y la ideología, la teoría de género, los estudios culturales, etc. Cf. CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, [1993] 1994, pp. 201-205.

Así las cosas, hemos creído que una obra como *Apocalypse Now* era merecedora de un análisis textual que se ocupara de sus aspectos nucleares, es decir, no tanto de lo que habla la película como de lo que realmente moviliza —de la experiencia que produce— en el espectador que se sienta a contemplarla (y que en muchos casos vuelve a ella, pues se trata de uno de esos films que demanda más de un visionado). Ésta es una tarea que, hasta donde conocemos, todavía no ha sido realizada. Y esto es lo que pretende llevar a cabo la presente tesis doctoral.

1.3.- Plan de trabajo.

Veamos ahora cómo se estructurará y sobre qué puntos concretos se centrará nuestro trabajo.

En primer lugar, será necesario exponer una serie de conceptos teóricos y metodológicos que resultan imprescindibles para abordar el análisis propuesto. De manera concisa, presentaremos la *Teoría del texto* y la *Teoría del relato* de González Requena. Asimismo, de la mano de estas teorías formularemos algunas consideraciones previas acerca de la clase de análisis textual que vamos a desarrollar.

A continuación, introduciremos unos apuntes sobre *Apocalypse Now* y su contexto. Por un lado, nos referiremos a la Guerra de Vietnam y su repercusión en el cine norteamericano de las cuatro últimas décadas, puesto que parece imposible pasar por alto la relación entre este tema y el film que nos ocupa. Por otro, haremos referencia al proceso de producción y a las características generales del film que habrán de tenerse en consideración a la hora de analizarlo. Finalmente, daremos cuenta del argumento de la película, señalando qué partes de la historia serán objeto de un análisis más detallado.

Una vez contextualizado, iniciaremos el análisis del texto. Lo haremos en cuatro bloques o apartados que responden a los siguientes epígrafes: *Preludio*, *Destinación*, *Katábasis* y *Epílogo*. En el fondo estos títulos indican el papel que desempeña en el film la secuencia o el grupo de secuencias tratadas en cada caso. Lógicamente, cada apartado del análisis se corresponderá con un momento fundamental de la narración, pero al mismo tiempo representará una manera distinta de abordar el texto fílmico.

Así, en el primero de estos bloques nos ocuparemos sobre todo de localizar y analizar los elementos nucleares del texto, es decir, aquellos puntos de mayor densidad alrededor de los cuales han sido ligados los materiales expresivos que lo componen.

En el segundo bloque ensayaremos un análisis de la trama narrativa del film a partir de su planteamiento, examinando las implicaciones que para el conjunto de la historia tiene este momento desencadenante.

El tercero y más extenso de los bloques presentará una marcada inclinación hacia la intertextualidad e indagará en la principal línea argumental del film. Una línea que nos permitimos anticipar aquí, y que de todos modos se refleja en el propio título del apartado: *Apocalypse Now* es una versión —ya veremos de qué tipo y en qué condiciones— del recurrente motivo mitológico y literario del *descenso a los infiernos*.

Por último, en el apartado final abordaremos la clausura del texto, y de nuevo estarán muy presentes las referencias intertextuales.

Tras el análisis, será momento de dejar constancia de las principales conclusiones alcanzadas, esto es, de resumir los aspectos más relevantes del texto fílmico evidenciados por la labor analítica. Pero también de recoger lo que esta misma labor pueda indicarnos sobre aquellas cuestiones más amplias a las que aludíamos antes: el cine bélico, el cine postclásico americano y la cultura contemporánea en general.

El trabajo concluirá con un par de anexos —el primero con información técnica y artística de la película, el segundo con la filmografía completa de su director— seguidos, como es de rigor, de la relación de fuentes documentales consultadas durante la investigación.

II.- MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.

2.- La *Teoría del texto*.

2.1.- Discurso, texto y sujeto.

Dado que nuestro principal propósito es llevar a cabo un análisis textual, comenzaremos por delimitar la noción de texto que vamos a manejar. Y para ello nada mejor que acudir a una definición del propio artífice de la *Teoría del texto* a la que nos remitimos:

¿Qué es el texto? [...] el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma.¹³

Tres son, por tanto, los aspectos fundamentales que se dan cita en el texto: lenguaje, experiencia y sujeto.

El lenguaje es, desde luego, un componente ineludible del texto, ya que éste precisará de unos u otros códigos para constituirse en discurso, es decir, en un artefacto comunicativo más o menos eficiente. De dicho componente se ha venido ocupando la semiótica, disciplina que ha querido desarrollar toda una *teoría del lenguaje*. Por su parte, la *Teoría del texto* no se interesa por el lenguaje en tanto sistema aislado y abstracto, sino que lo hace en la medida en que se vincula con la experiencia del sujeto. Es esto lo que se apunta en la definición citada: la posibilidad que el texto brinda al sujeto de hacer experiencia a partir —o a través— del lenguaje. De ahí que esta teoría haya de considerarse una verdadera *teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje*.

Pero, a continuación, es inevitable preguntarse qué significa exactamente *experiencia* aquí. La respuesta que se ofrece desde la *Teoría del texto* es la que sigue:

¹³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «El texto: tres registros y una dimensión», en *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, 1996, p. 9.

La experiencia es eso que no puede articularse como significación. O si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación. También, por ello mismo: lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber.¹⁴

La experiencia sería, entonces, aquello que no resulta comunicable en un discurso, pero que, sin embargo, se desprende de éste. Tal vez semejante afirmación pueda parecer un tanto paradójica, pues ¿cómo algo ligado al lenguaje dejaría de ser propiamente comunicativo? Y en consecuencia, alguien podría argüir que en el ámbito del lenguaje lo que no se comunica, o no existe, o viene a ser irrelevante. Con todo, no es tan sencillo desembarazarse de la *experiencia*: sabemos —por experiencia propia— que al confrontarnos con determinados discursos algo nos pasa, algo sentimos, y no precisamente de escasa relevancia, aun cuando no consigamos entenderlo.

En realidad, el hecho de que sea posible hacer experiencia en el ámbito del lenguaje es una evidencia, por más que determinadas posiciones teóricas hayan tendido a ignorarlo. La cuestión estriba más bien en conocer cómo se produce y de dónde proviene tal experiencia en los textos. González Requena lo formula así:

[...] se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebra, que produce en los espacios constituidos de significación, es decir, en los discursos. Y una magnitud, por cierto, que se puede medir, en la medida en que desempeña un papel nuclear en el proceso de la enunciación.¹⁵

La *experiencia del lenguaje* está en el origen de la tensión, de la energía suscitada y puesta en juego a través del proceso de la enunciación. No cabe localizarla en el enunciado, sino que emerge de las fisuras de éste: allí donde el enunciado se quiebra, donde se contradice, donde pierde su lógica discursiva, surge una fuerza que resulta fácilmente detectable, puesto que es sentida por el sujeto. La clave de la *experiencia del lenguaje* radica,

¹⁴ Ibíd. pp. 9-10.

¹⁵ Ibíd. p. 10.

por tanto, en la enunciación, un aspecto sobre el que la *Teoría del texto* puntualiza lo siguiente:

[...] la enunciación, en tanto proceso, constituye propiamente una magnitud tensional. Y esta es la prueba: la experiencia genera discursos, discursos que no pueden procesar como significación esa fuerza, esa magnitud que los ha generado.¹⁶

Esta idea, válida para la enunciación en general, resulta muy apropiada cuando se toman en consideración los textos artísticos:

¿Y no deberíamos pensar los textos artísticos desde un punto de vista semejante? Es decir: como el resultado de ese extraño acto de lenguaje —pues es tal— que conduce a tratar de escribir la experiencia. Escribir o leer, decimos, no comunicar: la noción de escritura aguarda ser recuperada en esta dimensión.¹⁷

Como es sabido, la comunicación consiste en la transmisión de informaciones que, codificadas y decodificadas según ciertos códigos compartidos entre un emisor y un receptor, resultan comprensibles para uno y otro. Sin embargo, la escritura/lectura del texto a la que se refiere el párrafo citado trasciende este esquema. No se trata, obviamente, de un proceso del todo ajeno a la comunicación, pero va más allá de ésta, ya que es capaz de desencadenar en el sujeto una experiencia que desborda los límites de lo entendible: una experiencia que ni se codifica ni se comprende, simplemente *se experimenta*.

Es esta singular concepción de la escritura/lectura la que lleva a González Requena a afirmar que:

El texto no puede por más tiempo seguir siendo identificado con —reducido a— discurso: el texto, repitámoslo, es el espacio de la experiencia del lenguaje para el sujeto.¹⁸

De modo que, si bien existe una estrecha relación entre discurso y texto, hay también una diferencia fundamental entre ambos, como señala este mismo autor:

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ *Ibíd.* p. 11.

Si el discurso puede ser definido como la realización de las virtualidades del sistema semiótico, el texto, en cambio, aun cuando, sin duda, se configura como discurso en una de sus dimensiones, es también un espacio donde otras cosas se manifiestan imponiendo su resistencia a lo que en él es significación discursiva. Por ello, reducir el texto a discurso supone reducirlo a lo que en él hace posible su comunicabilidad, su inteligibilidad... Ahora bien, ¿es que todos los textos son inteligibles?¹⁹

En efecto, no todos los textos lo son. O para decirlo de una manera más comedida: no todo resulta inteligible en un texto, incluso cuando buena parte de éste pueda serlo. En multitud de textos encontramos aspectos que escapan a la lógica del discurso. Circunstancia que no puede atribuirse sin más a una deficiencia en su articulación discursiva, pues con frecuencia se produce justo en aquellos textos que cuentan con una amplia difusión y una elevada valoración social. Si semejante cosa sucede —si no todo resulta inteligible en los textos— es porque en ellos hay otra clase de elementos aparte de discurso. Veamos cuáles son:

[...] el texto, además de depósito de significación, debe ser concebido como el espacio de ese encuentro con ciertas imágenes, deseables o indeseables, pero que en cualquier caso confrontan nuestro deseo y resultan en sí mismas inarticulables [...]²⁰

Por un lado, el texto contiene imágenes. Y no sólo en calidad de signos icónicos —que al fin y al cabo también forman parte del discurso—, sino en tanto *imágenes*, es decir, en tanto semblantes que más allá de su significado interpelan al lector con su mera presencia: le agradan o le desagradan, cuando no ambas cosas a la vez. Estas imágenes llevan al sujeto que las contempla, no ya a entender, sino literalmente a imaginar. Y esto, que ocurre casi en cualquier texto, con más razón se producirá en los textos fílmicos, constituidos en gran medida por imágenes fotográficas en movimiento.

Pero, por otro lado:

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ídem.

[...] el texto es, también, el espacio de ese duro encuentro del significante, la pura diferencialidad, con la materia, resistente, en la que ha de encarnarse [...] ²¹

La materia está presente en el texto de forma inexorable: aun cuando tratara de evitarse en el discurso, no dejaría de comparecer en el instante singular de la enunciación. En dicho proceso los signos han de ser pronunciados (y escuchados) o han de ser escritos (y leídos) realmente, es decir, han de materializarse en un espacio y en un tiempo real de la mano de unos sujetos concretos. En el caso de los textos filmicos ocurre, además, que el material filmado o grabado es una consecuencia directa —una huella— de la materia bruta situada ante la cámara o ante el micrófono. Y aunque es cierto que a este material se le puede atribuir significación —de la misma manera que también puede suscitar imágenes—, no por ello desaparecerá del todo su carácter de vestigio de lo real.

Es justamente en su faceta material donde el texto deviene ámbito para la experiencia, pues es en la materia —en su encuentro o en su choque— y en la energía que de ella se desprende donde el sujeto tiene, hace experiencia.

No obstante, habría que preguntarse si estos elementos que acompañan al discurso están siempre presentes en todos los textos; o en todo caso, si lo están en la misma medida en unos textos que en otros.

Para la *Teoría del texto* es necesario diferenciar entre dos grandes tipos de textos:

Existen, sin duda, textos nítidamente comunicativos (semióticos), plenamente funcionales: volcados a su constitución en vehículos de transmisión de información. Pero existen, también, otro tipo de textos que apuntan hacia más allá de la significación: hacia el ámbito de la experiencia. Analizarlos tan sólo en una perspectiva semiótica supone ignorar lo que constituye su dinámica específica. Pues esa dinámica polariza o hiende la estructura del discurso, es decir, se escribe en el texto. ²²

²¹ Ídem.

²² *Ibíd.* p. 12.

Hay textos que en realidad son simples discursos. Su función es exclusivamente comunicativa y durante su articulación se ha evitado, en la medida de lo posible, todo punto de contacto con una experiencia que nada aportaría a sus objetivos y que incluso podría llegar a ser contraproducente. Pero hay otros textos que, lejos de soslayar la experiencia, construyen su discurso en torno a ella. O mejor dicho, lo hacen alrededor de ciertos núcleos densos —que González Requena ha llamado *puntos de ignición*²³— en los que la experiencia resulta más intensa.

De esta forma, a la hora de aproximarnos al segundo tipo de textos, además de la semiótica, habremos de explorar otra vía de análisis. Porque si la semiótica se ocupa del significado —y en general de las condiciones que hacen posible la elaboración y la comprensión de los discursos— y por ende de los aspectos conscientes del lenguaje, el psicoanálisis se ocupa del *sujeto del inconsciente*, esto es, de la instancia que siente la experiencia desplegada a través del texto. Por eso resultará imprescindible incorporar el saber psicoanalítico al análisis textual.

Llegamos así a la parte central de la *Teoría del texto*, la que afirma que el sujeto no es un ente que orbita, sin más, alrededor del texto. Muy al contrario:

[...] el sujeto es parte del texto —en rigor, sólo puede reconocerse como texto a un objeto cuando éste participa de una relación, en el lenguaje, con un sujeto, que lo escribe o lee. Por eso, en el sentido estricto, el texto es un espacio que incluye al sujeto (al que lo lee como al que lo escribe).²⁴

El texto habrá de pensarse, finalmente, como el territorio específico del lenguaje para la subjetividad.

La *Teoría del texto* llega incluso más allá en esta dirección, ya que contempla el texto como verdadero configurador del sujeto:

²³ Para una definición más detallada de este concepto, véase p. 83.

²⁴ GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, «El texto: tres registros y una dimensión», óp. cit., p. 12.

[...] concebimos los textos como los ámbitos materiales donde se forman —más exactamente: donde se producen— los sujetos.²⁵

Los textos devienen, por tanto, imprescindibles para la condición humana, pues sin ellos no habría sujetos. Unos sujetos que se conforman y se reproducen —que vuelven a producirse una y otra vez— a través los textos: de los libros sagrados, de las obras de arte, de los mitos, de los cuentos y leyendas, de las teorías científicas, de los manifiestos políticos, de los grandes y pequeños relatos literarios, de las composiciones musicales, y por supuesto también del cine.

2.2.- Tres registros y una dimensión.

A partir de los ingredientes señalados —imágenes, discurso y materia—, hemos de distinguir tres registros en el texto: imaginario, semiótico y real.

El primero de ellos, el registro de *lo imaginario*, es:

El registro de lo que en el texto se entiende, pues se reconoce, pero sin articularse, sin devenir significación: lo imaginario, eso que funda la deseabilidad de una imagen, sustentada en un juego de analogías antropomórficas. El texto, pues, como constelación de imagos.²⁶

Los textos audiovisuales están llenos —a menudo saturados— de esta clase de imagos. Su presencia es abrumadora, por ejemplo, en los discursos publicitarios.²⁷ Aunque también los textos escritos pueden operar en este registro, ya que, por un lado, virtualmente no precisa de materia para hacerse efectivo y, por otro, es capaz de insertarse, de confundirse en el discurso. Basta con decir, pongamos por caso, *su rostro era bellissimo* o *sus*

²⁵ Ídem.

²⁶ *Ibíd.*, p. 13.

²⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y Amaya ORTIZ DE ZÁRATE, *El spot publicitario: Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 11 y ss.

dulces ojos me miraron, para que el *yo* que lee imagine —delire— alguna imagen deseable. Y es que:

Las imágenes delirantes no son decodificadas, son reconocidas como imágenes identificatorias, reenvían a la fase del espejo, al estadio de las primeras imágenes fundadoras del Yo prelingüístico.²⁸

El registro de lo imaginario remite a una fase incipiente del proceso de constitución del sujeto. O para ser más precisos, a un momento incluso anterior a este proceso: el de la formación del *Yo*. Dicho estadio fue descrito por Jacques Lacan a través su conocida *metáfora del espejo* y podría resumirse de esta forma:

El recién nacido es incapaz de diferenciar en entre él mismo y el entorno que le rodea, puesto que no tiene conciencia de sí. Sin embargo, a los pocos meses de vida, el niño empieza a percibir sus propios límites: la diferencia entre aquí y allí, entre dentro y fuera, entre yo y lo que no es yo. En ese momento comienza a formarse una identidad separada del resto del mundo, una identidad que aparece con el descubrimiento de lo que está fuera de sí. Tal hallazgo supone la aprehensión del *otro*, pero al mismo tiempo es vivido intensamente como carencia, pues el otro es en esencia algo que no se tiene; y en tanto que falta, se convierte en *objeto de deseo*. Este *otro* es sobre todo la madre, ese objeto absoluto respecto del cual el bebé mantiene una total dependencia. El sujeto elaborará la imagen de sí mismo —su *Yo*— modelándola sobre la imagen deseada del otro, estableciendo una identificación especular con (o mejor, en) dicha imagen. En esto consiste lo que Lacan llamó *identificación imaginaria*.²⁹

A lo largo de su vida, el sujeto se enfrentará a buena parte de las imágenes que percibe a modo de reconocimiento. En ellas no hace más que reconocer aquella imagen primordial a partir de la que estableció la suya propia. Por eso ciertas imágenes le resultan

²⁸ *Ibíd.*, p. 17.

²⁹ Cf. LACAN, Jacques, *El Seminario de Jaques Lacan. Libro 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica, 1954-1955*, Buenos Aires, Paidós, [1978] 1997.

deseables, y por eso mismo intentará cubrir con ellas la carencia, la falta de la que jamás ha terminado de reponerse.

Por su parte, el registro de *lo semiótico* es:

El registro de lo que en el texto se entiende en tanto articulado: lo semiótico, lo que funda la inteligibilidad articulada por una red de diferencias, por una red, en suma, de significantes. El texto, entonces, como tejido de significaciones.³⁰

El registro de lo semiótico incluye todo lo que en el texto permite establecer comunicación y construir discurso. En el caso del cine se hace presente a través del lenguaje hablado, cantado o escrito, pero también a través de los signos icónicos, es decir, de las imágenes en tanto que portadoras de significación; pues:

El registro semiótico es el ámbito de los significantes [...], de los signos, de la significación. De todo, en suma, lo que puede operar como signifiante, es decir, como diferencia codificada. El campo, también, de la sintáctica de la enunciación (de la conformación de las figuras discursivas del enunciador y enunciatario).³¹

Nótese que la *Teoría del texto* se refiere al signifiante en el sentido planteado por Ferdinand de Saussure en su proyecto de lingüística general. Saussure concibe el signifiante como algo inmaterial, diferencial y arbitrario. Inmaterial, porque el signifiante lingüístico en sí no es fónico, su fundamento no está en la materia, sino en las diferencias que en el plano conceptual —en su imagen acústica— lo separan del resto de significantes. Diferencial, porque en el lenguaje no operan los términos positivos, tan sólo las diferencias entre unos significantes y otros. Y arbitrario, porque nada en el terreno de la analogía vincula al signifiante con su significado: el lazo entre ambos es meramente convencional,

³⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «El texto: tres registros y una dimensión», óp. cit., p. 13.

³¹ *Ibíd.*, p. 31.

por mucho que resulte incuestionable para los que comparten el código con el que ha sido establecido dicho lazo.³²

Por último, el registro de *lo real* es:

El registro de los que en el texto se resiste a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginariedad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante. Lo real. El texto, finalmente, como textura real.³³

Esta textura real es la que, como venimos diciendo, permite al lector hacer experiencia: el sujeto siente, padece y goza en la medida en que entra en contacto con ella. De otro modo sólo imagina o entiende.

Los textos artísticos —cualesquiera que merezcan este apelativo— incidirán especialmente en el registro de lo real. Pues como explica González Requena:

El texto artístico (como el texto científico, pero si entendemos por tal sólo aquel en que se asiste al alumbramiento de una nueva teoría) es el lugar donde nuestro mundo desde la Edad Moderna, formula, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real: con aquello que, por abrir la puerta a la experiencia, al encuentro con lo rabiosamente singular de la vivencia del sujeto, escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos, de la semiótica, de la verosimilitud, de la inteligibilidad.³⁴

Conviene precisar que el término *lo real* se emplea aquí de modo análogo al propuesto por Jacques Lacan: no como equivalente a *la realidad*, sino más bien en oposición a ésta. La realidad es un espacio humano, cultural, que ha sido construido mediante el lenguaje y que a la vez está poblado de imágenes. Una realidad que empieza en el mismo proceso de percepción y finaliza en la más compleja de las organizaciones sociales.

³² Cf. SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, [1916] 1989, pp. 104-106 y 167-169.

³³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «El texto: tres registros y una dimensión», *op. cit.*, p. 13.

³⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», en *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, 1998, p. 20.

Por contra, lo real es lo que es, lo que existe al margen de toda imagen que quiera darle forma y de todo signo que pretenda nombrarlo. Y al margen también de todo sujeto que se sitúe ante ello. Aunque decir esto es poco: lo real es incognoscible, se nos escapa y se nos resiste a la vez.

Pero a pesar de que es imposible entender lo real, sí puede saberse de su sabor: lo real puede experimentarse. Este es, de hecho, el sentido general que González Requena da al término *experiencia*, que define como «el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí ahora: el encuentro con *lo real*.»³⁵

La noción de lo real manejada por Lacan proviene a su vez del pensamiento de Georges Bataille, por más que dicho origen nunca fue reconocido por el primero. En *El erotismo*, su obra capital, Bataille escribió que la muerte y la sexualidad son las dos esferas de la vida en las que el sujeto se topa más abiertamente con la *continuidad*. Según este autor, lo continuo, el todo, se opone a lo discontinuo que representa el ser, o mejor, la conciencia de ser. Tanto en la sexualidad como en la muerte se produce la disolución de esa instancia discontinua y acotada —objetualizada— que es el *yo*, permitiendo el acceso del sujeto a la continuidad propia del universo (al cual en el fondo pertenece).³⁶ Es en esta disolución donde el sujeto sabe de lo real. Y por eso el sexo y la muerte son territorios privilegiados para la experiencia en su vertiente más radical.

El sujeto elabora, si puede, la vivencia de lo real. Una forma de hacerlo es tratando de articular esta vivencia mediante el lenguaje, es decir, tratando de convertir la experiencia bruta en alguna clase de material expresivo, a menudo en narraciones. Los textos serían, entonces, cristalizaciones de estos procesos de articulación de la experiencia. Y dado que los textos son susceptibles de ser conservados y reutilizados por otros sujetos, la experiencia articulada deviene perdurable y en buena medida repetible.

³⁵ *Ibíd.*, p. 14.

³⁶ Cf. BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, [1957] 1992^o, p. 23 y ss.

Pero además de los tres registros citados, hemos de distinguir en el texto un cuarto aspecto: *lo simbólico*. No se trata propiamente de un registro, sino de una dimensión; porque, si los registros confluyen de manera habitual en el texto, lo simbólico precisa de circunstancias especiales para hacerse efectivo.

Ante todo es necesario aclarar que la *Teoría del texto* no se refiere al símbolo en tanto figura retórica. Tampoco como equivalente a *signo*. Su acepción es muy distinta y, dicho sea de paso, claramente desmarcada de la propuesta lacaniana:

El símbolo: esa palabra que puede estar materializada por cualquier signo, pero que sólo es verdadera porque llega en el momento justo para acompañar un encuentro del sujeto con lo real.³⁷

El símbolo no es (tan sólo) signo. A diferencia de éste, el símbolo se engarza en lo real, ya que ha de ser formulado en un lugar y en un tiempo preciso por y para un sujeto determinado. El símbolo no tiene, por tanto, una función comunicativa. Su papel es otro:

Y así, el símbolo sutura el desgarró que ese encuentro supone necesariamente: lo sutura, pero no lo tapa ni pretende borrarlo (no es en suma, un síntoma); el símbolo quema y, así, abraza la herida cauterizándola. Y deja, como huella, una cicatriz.³⁸

El símbolo media entre el sujeto y su experiencia. Un papel mediador que se hace patente allí donde el símbolo alcanza su máxima densidad: la *Palabra del Padre*, esa palabra que comparece —y ha de hacerlo *realmente*— en el proceso edípico para fundar —es decir, para a la vez nombrar, anclar en el pasado y ofrecer un recorrido de futuro— al sujeto que se configura a través de este texto —pues el Edipo es el primero de los textos con los que el sujeto se confronta, o más en particular, el primero que lo conforma.

Así las cosas:

La dimensión simbólica es [...] la dimensión de la fundación del sujeto por la palabra. El ámbito, pues, del Nombre del Padre y de todo lo que se configura en la estela

³⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», óp. cit., p. 21.

³⁸ *Idem*.

dejada por su huella. Especialmente: el Relato como matriz simbólica, el Sentido y el Sujeto de la Enunciación (en tanto sujeto del deseo inconsciente).³⁹

Lo simbólico no es, por tanto, la dimensión de la objetividad, sino de la verdad; no es la dimensión del significado, sino del sentido; no es la dimensión del discurso, sino del relato. El símbolo es, en suma, el rasgo más privativo del lenguaje humano: el que lo separa del lenguaje puramente semiótico que manejan algunos animales y ciertas máquinas creadas por el hombre.

2.3.- El texto artístico y lo siniestro.

Una faceta especialmente fructífera de la *Teoría del texto* es la reflexión que viene realizado desde sus inicios sobre la naturaleza del arte.

Como apuntábamos más arriba, para que exista texto artístico debe verse concernida la experiencia del sujeto que participa de éste, ya sea al escribirlo o al leerlo (es decir, al reescribirlo). En consecuencia, el registro de lo real ha de estar presente de forma manifiesta en esta clase de textos. Al fin y al cabo, este es el motivo principal por el que los textos artísticos se consideran auténticos.

Pero existe un tipo de textos artísticos en los que, además de lo señalado, la dimensión simbólica se hace efectiva. En dichos textos la experiencia de lo real es vivida por el sujeto como algo dotado de sentido, ya que tal es el efecto del símbolo. Y por eso son percibidos no sólo como auténticos, sino también como verdaderos:

[...] el arte no sería necesariamente lugar de engaño, sino, por el contrario, espacio en el que, como en el análisis o en el sueño, en el relato mítico o en el texto sagrado, podría accederse a una cierta palabra fundadora.⁴⁰

³⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «El texto: tres registros y una dimensión», óp. cit., p. 31.

⁴⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», óp. cit., p. 21.

Esto ocurre, por ejemplo, en el arte clásico, atravesado por el universo mitológico que le es propio; o en el medieval, que opera a partir del trasfondo simbólico del cristianismo; o en el Renacimiento y del Barroco, capaces de aunar ambos mundos.

Aunque, como decíamos, este fenómeno no se da en todos los textos artísticos. En algunos de ellos —en los textos de las vanguardias, por ejemplo— la dimensión simbólica está ausente.

Veamos que sucede cuando el encuentro con lo real del texto artístico no viene mediado por la presencia del símbolo:

La interrogación que funda el acto de escritura es la suspensión del discurso inteligible, de los signos funcionales, allí donde lo real apunta -y, para decirlo con un término que Barthes usara para la fotografía, punza, hiere- y donde lo simbólico se espera. Y en tal sentido puede decirse que esa interrogación es a la vez la demanda misma de lo simbólico. Pero la autenticidad de esa interrogación no es suficiente para que la verdad acceda. En su lugar, pues, tal es la dramática de la vanguardia, el desgarramiento carente de símbolo, ausente de sutura: allí emerge, casi inevitablemente, lo siniestro y, en cualquier caso, el texto artístico escora en un sesgo psicótico.⁴¹

Lo que se observa en el campo del arte cuando no comparece la dimensión simbólica suele ser la emergencia de lo siniestro. Y en cuanto al escoramiento del texto artístico de vanguardia hacia la psicosis al que se refiere el fragmento citado, basta con observar las concomitancias que presentan ciertas obras artísticas contemporáneas con los delirios del loco para percatarse de ello.

En un brillante ensayo sobre lo siniestro como categoría estética, Eugenio Trías afirma que:

[...] *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra estética. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto

⁴¹ Ídem.

estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado.*⁴²

Esta tesis —que Trías tratará de demostrar mediante el análisis de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, EEUU, 1958) — proviene esencialmente de las ideas que Freud expresara en su obra *Lo siniestro*, apelando a su vez a una frase de Friedrich Schelling.⁴³

Sin embargo, González Requena, tras examinar el citado texto de Freud y reparar en algunas contradicciones significativas, ha propuesto una explicación distinta: el único punto de partida, la única *condición* en la obra de arte es lo real. Y es precisamente cuando lo real no aparece mediado por lo simbólico —cuando no ha sido, digamos, *cauterizado* por el símbolo— cuando en el texto artístico emerge lo real mismo como siniestro.⁴⁴

Por otro lado, Trías detecta muy bien el protagonismo que lo siniestro ha adquirido en el arte contemporáneo:

El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intentar apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético.⁴⁵

Y asimismo traza una acertada genealogía de esta estética hoy predominante:

El análisis de Kant de lo sublime significa, en ese sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y

⁴² TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, [1982] 1992², p. 17.

⁴³ En concreto, la frase de Schelling a la que se refiere Freud es esta: “Se denomina *Unheimlich* [siniestro] todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado.” Citado en FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 7, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919] 1997, p. 2487.

⁴⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Emergencia de lo siniestro», en *Trama y Fondo*, n° 2, Madrid, 1997, pp. 51-75.

⁴⁵ TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, óp. cit., p. 18.

horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro.⁴⁶

En una línea no tan alejada de ésta, la *Teoría del texto* vincula el reinado de lo siniestro en el campo del arte con la aparición y el desarrollo de la *posmodernidad*. Pese a que este término (a veces bajo la forma *postmodernidad*) suele utilizarse para hacer referencia a cierta corriente filosófica y artística que comenzó a extenderse bien entrada la segunda mitad del siglo XX, González Requena lo emplea en un sentido más amplio, situando sus orígenes más atrás en el tiempo. Si seguimos su propuesta, la posmodernidad estaría presente —con altibajos y notables excepciones, desde luego— en el conjunto del arte moderno, el que arranca con el romanticismo del XIX y llega hasta nuestros días. Lo posmoderno no sería, pues, un fenómeno actual de superación de la Modernidad, sino algo que aparece unido a ella desde sus inicios y que en cierta manera es la contrapartida del proyecto de transparencia absoluta ideado por la Ilustración. No es casualidad que al lado de la Enciclopedia haya que situar cronológicamente tanto la obra de Goya como la del marqués de Sade.

Será con la aparición del movimiento romántico cuando se produzca la difusión de la estética de lo siniestro. De manera que la Modernidad y su apuesta por la racionalidad científica se verán acompañadas desde el principio por un reverso oscuro:

En un primer momento, lo siniestro, en tanto fenómeno estético, irrumpe en el siglo XIX de la mano del Romanticismo y la literatura gótica (E. Th. A. Hofman, Shelley, Stoker) configurando todo un género literario —la literatura fantástica— que aún hoy prolonga su influencia.

También, por otro camino, descubre en seguida su presencia en la experiencia misma de la escritura: es el caso de las poesías malditas (Lautreamont, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire...)⁴⁷

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», óp. cit., p. 22.

Pero será en la corriente naturalista donde la emergencia de lo siniestro tome otro cariz:

Es ésta seguramente una de las más notables paradojas que ha atravesado los discursos de los dos últimos siglos. En el momento en que una nueva literatura se rebela contra el subjetivismo romántico (el mismo que había comenzado a formular los primeros relatos-pesadillas de la modernidad), a la vez que reclama su parentesco con los discursos protagónicos de la modernidad, aquellos que afirman su prestigio en esa objetividad que, heredera directa de la Ilustración, permite a Occidente conquistar el mundo, en ese mismo momento, decimos, esa nueva literatura se ve destinada a encontrar un horror aún más denso que el atisbado por lo fantástico romántico.

Así sucede porque, en ese cruce –de la novela, el periodismo y el discurso científico– que va a cristalizar en el Naturalismo, aunque pueda no estar presente el Terror, aparece sin embargo la forma más pura de lo Siniestro : el Horror.⁴⁸

En este panorama literario hay que situar *El corazón de las tinieblas*, la obra de Conrad en la que se inspiró John Milius para escribir el guión de *Apocalypse Now*. Así que, tras las consideraciones teóricas realizadas, valdrá la pena recordar un fragmento de esta novela. Se trata de un pasaje culminante en el que el capitán Marlow, protagonista y narrador en primera persona, asiste a las últimas palabras de Kurtz, el trastornado personaje en cuya búsqueda ha cubierto la mayor parte del trayecto narrativo:

No había yo visto nada parecido al cambio que sobrevino en sus facciones, y espero no volverlo a ver. Oh, no me conmovió. Me fascinó. Fue como si se hubiera desgarrado un velo. En aquella cara de marfil vi la expresión del orgullo sombrío, del poder despiadado, del terror pavoroso; de una desesperación intensa y desesperanzada. ¿Estaba acaso viviendo de nuevo su vida en cada detalle de deseo, tentación y renuncia durante aquel momento supremo de total conocimiento? Gritó en susurros a alguna imagen, a alguna visión; gritó dos veces, un grito no más fuerte que una exhalación: «¡El horror! ¡El horror!»⁴⁹

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 23–24.

⁴⁹ CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas* (traducción de Araceli García Ros e Isabel Sánchez Araujo), Madrid, Alianza Editorial, [1902] 1989, p. 117.

En las palabras finales de Kurtz —en su legado, que es también el de la novela entera— parece recogerse sintéticamente todo lo apuntado con anterioridad acerca de lo siniestro. No es difícil, por tanto, adivinar qué clase de texto encontraremos en nuestro análisis: *Apocalypse Now* bebe de unas fuentes artísticas y literarias que hicieron de lo siniestro su particular formulación estética. Aunque tal afinidad no debe contemplarse como una penosa servidumbre impuesta por la narración original. Si alguien ha acudido a una obra como *El corazón de las tinieblas* para elaborar un guión cinematográfico será porque en ella ha encontrado algo que resuena y que, de alguna manera, comparte. Ésta es la auténtica relación que cabe establecer entre ambos textos.

3.- Los modos del relato.

3.1.- El cine clásico de Hollywood.

Por lo general, los textos fílmicos son textos narrativos. Jacques Aumont ha señalado que «en la mayoría de los casos, ir al cine es ir a ver una película que cuenta una historia. La afirmación tiene todas las apariencias de un axioma, tan consustanciales parecen cine y narración»⁵⁰. Y si bien a continuación este autor precisa que dicha relación no es ni obligatoria ni automática —como no lo fue, por ejemplo, en los inicios del cinematógrafo⁵¹—, lo cierto es que en la práctica cine y narración mantienen un vínculo extraordinariamente sólido.

No es extraño, pues, que al profundizar en su reflexión sobre los textos cinematográficos González Requena haya terminado por desarrollar una *Teoría del relato* que en gran medida resulta complementaria de la ya comentada *Teoría del texto*. A esta nueva propuesta —enunciada con detalle en el libro *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*⁵²— vamos a remitirnos en el presente capítulo. Y dado que se trata de una aportación teórica cuyo epicentro (fílmico) puede localizarse con nitidez en el *cine clásico* de Hollywood, comenzaremos por abordar este periodo —o más bien, esta particular formulación narrativo-representativa— de la historia del cine.

Como es sabido, el cine clásico fue un fenómeno exclusivamente norteamericano en lo que a su producción se refiere, aunque no así en cuanto a su consumo, ya que las obras

⁵⁰ AUMONT, Jacques *et al.*, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (nueva edición ampliada y revisada, traducción de Núria Vidal y Silvia Zierer), Barcelona, Paidós, [1983] 1996², p. 89.

⁵¹ Vicente J. Benet, entre otros, ha reparado en el predominio que entre 1895 y 1906 tuvo el cine llamado *de atracciones*, un cine muy escasamente narrativo y volcado en explotar el impacto visual que las imágenes en movimiento tenían sobre el espectador. Para sustentar esta interpretación, Benet se remite a las aportaciones de Tom Gunning [GUNNING, Tom, «The Cinema of Atraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», en *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, 1986]. Cf. BENET, V. J., *Un siglo en sombras: Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999, p. 35 y ss.

⁵² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.

de directores como John Ford, Howard Hawks, Michael Curtiz, Raoul Walsh, Frank Capra, William Wellman, King Vidor, George Cukor o Henry Hathaway, entre otros muchos, ocuparon con éxito las pantallas europeas (y del resto del mundo) durante varias décadas. Cabría preguntarse, entonces, el porqué de la emergencia del cine clásico en los Estados Unidos comprendidos entre 1925 y 1955, aproximadamente, y no en la Europa coetánea.

Para explicar este hecho se ha apelado con frecuencia a la estructura productiva del cine norteamericano de la época, es decir, a los grandes estudios de Hollywood y su papel como engranadas maquinarias de producción industrial. Éste es, sin duda, un factor a tener en cuenta, pero podrían argüirse unas cuantas razones de peso más.

En primer lugar, el *cine primitivo* americano fue, al menos desde comienzos de los años diez, inequívocamente narrativo y se preocupó de desarrollar un sistema de representación puesto al servicio de la historia contada. Se conformó, así, una tradición fuertemente narrativa que seguiría cultivándose durante la etapa clásica.

En segundo lugar, el cine americano de los años veinte y posteriores fue en lo esencial un espectáculo de masas, muy alejado de las vanguardias artísticas que en ese momento predominaban en Europa. Este aspecto resultaría decisivo para la configuración del cine clásico como un arte popular.

En tercer lugar, tras la Gran Guerra, Estados Unidos afrontaba el final de su proceso de construcción nacional situándose como una nueva potencia en el escenario mundial. El contexto social, político e histórico del país resultaba propicio para la formulación de una nueva mitología que iba a hallar en el cine un medio de expresión idóneo.

Por último, mientras que la Europa de entreguerras se vio inmersa en intensos conflictos sociales y contempló el ascenso de los totalitarismos, en los Estados Unidos el sistema democrático-liberal se mantuvo en pie, a pesar de la profunda crisis económica iniciada en 1929. Naturalmente, para apuntalar su vigencia, el ideal de democracia y

libertad precisaba de una actualización constante a través de textos que tuvieran una gran resonancia social. Y fue el cine clásico quien en buena medida se encargó de ello.

Por otra parte, González Requena ha advertido que desde hace ya varias décadas entre la historiografía y el análisis cinematográfico se han asentado con fuerza un par de prejuicios hacia el cine clásico: de un lado, se ha insistido en que era un cine comercial, esto es, un cine de tipo industrial centrado prioritariamente en conseguir el favor del público de la época; de otro, que se trataba de un cine orgánico, dedicado a la construcción de relatos mistificadores con el objetivo de legitimar determinadas condiciones sociales y políticas.

En realidad, ambos prejuicios —cuya pretensión última sería la de invalidar, o cuanto menos rebajar, el valor artístico del cine clásico— están fuertemente determinados por la disonancia que existe entre este cine y el resto de las producciones artísticas del Occidente contemporáneo. Desde finales del siglo XIX, el arte occidental ha sido en su mayor parte un arte *desarraigado* respecto de la sociedad en la que ha surgido. Sus creaciones artísticas han sido con frecuencia concebidas desde el elitismo y la vanguardia, cuando no desde la marginalidad y la bohemia. El cine clásico americano, en cambio, fue un arte abiertamente *arraigado* en el que podían reconocerse los más amplios sectores sociales. Y lo cierto es que esta circunstancia no debería constituir ninguna razón para anular —ni siquiera para empequeñecer— el carácter artístico del cine clásico, puesto que otras formulaciones indiscutiblemente artísticas, como el Renacimiento italiano, por ejemplo, también estuvieron muy *arraigadas* en su tiempo.⁵³

Junto a los citados prejuicios suele aparecer, asimismo, lo que González Requena ha denominado el *tópico de la impostura* del cine clásico. Según este lugar común, el cine clásico de Hollywood sería falso y manipulador y estaría alejado de la realidad y de sus auténticas problemáticas. Con dicho argumento no se trata tanto de negar la condición artística del cine clásico como de relativizar, e incluso de rechazar de plano, la *experiencia de*

⁵³ Cf. *ibíd.*, pp. 475-476.

sentido —de «plenitud simbólica»⁵⁴, en palabras de Raymond Bellour— por la que atraviesa el espectador de este cine. Digamos que ante una experiencia tan intensa en lo emocional —y al parecer tan desconcertante para algunos— desde determinadas posiciones teóricas se ha optado por desplegar una suerte de mecanismo de defensa consistente en tildarla de falsa e ilusoria.

No obstante, la experiencia de sentido —entendida como el acceso a la dimensión simbólica del texto a la que nos referíamos en el capítulo anterior— que brinda el cine clásico resulta muy difícil de rebatir, pues cualquiera que haya visto alguna de sus obras más importantes ha pasado por ella. Otra cosa es el juicio que con posterioridad quiera hacerse de dicha experiencia.

Una explicación muy extendida sitúa la causa de la *plenitud simbólica* del cine clásico en el *Modo de Representación Institucional* (MRI) que acuñara y definiera Noël Burch. El principio hegemónico del MRI radica en el efecto de transparencia, obtenido principalmente a través de las convenciones o reglas del *raccord*, que permite ofrecer al espectador cinematográfico una constante impresión de realidad. Gracias a los procedimientos del MRI se logra un efecto diegético pleno que conduce al establecimiento de un universo narrativo homogéneo y habitable, así como a una identificación permanente del espectador con el punto de vista centrado, dinámico y ubicuo de la mirada de la cámara.⁵⁵

Sin dejar de reconocer la enorme trascendencia que para la historiografía cinematográfica tiene la aportación de Burch, desde la *Teoría del relato* se rechaza la correlación automática que el propio Burch y otros muchos han venido realizado entre MRI y cine clásico: la difusión del MRI ha sido tan amplia y generalizada que no diría nada respecto del cine clásico, ya que otras fórmulas cinematográficas muy alejadas de este cine

⁵⁴ BELLOUR, Raymond, *Le cinéma américain: Analyses de films*, París, Flammarion, 1980, p. 8; citado en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 477.

⁵⁵ Cf. BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, [1981] 1999⁴.

también han hecho (y continúan haciendo) uso del MRI. Las causas de la *plenitud simbólica* del clasicismo hollywoodiense habrán de buscarse, pues, en otro lugar.⁵⁶

Donde sí es posible apreciar una clara divergencia entre el cine clásico y otros modelos cinematográficos es en el papel que en el primero desempeñan los géneros. Los *géneros clásicos* constituyen unos patrones estilísticos fuertemente convencionalizados que entran en contradicción con la línea dominante en la literatura de finales del XIX e inicios del XX. Asimismo, estos géneros ni tuvieron precedentes en el cine de las vanguardias europeas ni tendrían continuidad durante el postclasicismo. Y es que el cine clásico de Hollywood emprende una senda muy particular —excepcional, habría que decir— en el panorama artístico del Occidente contemporáneo:

[...] la del retorno a hacia formas narrativas de índole épico cuya crisis, aparentemente definitiva, había proclamado el arte y la literatura europeos desde que las tendencias realistas se impusieran en estos a lo largo del siglo XIX. Así, los géneros más característicos del cine clásico —como el western, el relato de aventuras o el policíaco— manifestaban un rechazo abierto de la complejidad psicológica de la novela o el drama naturalistas para optar por una caracterización épica, y por ello mismo estilizada y emblemática, de sus personajes, siempre más próximos a los de los mitos y las leyendas [...] que a los personajes de la novela o del teatro decimonónicos. De lo que se deduce, por lo demás, otro de los rasgos mayores del relato clásico hollywoodiano: la presencia protagónica del héroe, esa figura mítica de cuyo desmoronamiento había nacido la novela moderna.⁵⁷

En efecto, los géneros clásicos consagran el papel protagonista tanto del *héroe* —western, bélico, aventuras, policíaco— como de la *heroína* —melodrama, comedia, musical—, a la vez que implican un alejamiento del realismo y un rechazo del psicologismo en favor de una marcada estilización formal. Por consiguiente, cabe pensar que el rasgo más

⁵⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., pp. 479-482.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 483.

determinante del cine clásico ha de encontrarse en el tipo de relato que construyen sus películas y no tanto en las técnicas discursivas empleadas para ello.

Llegados a este punto, hemos de introducir un principio fundamental de la *Teoría del relato* que pasa por diferenciar entre narración y relato: si la primera consiste en la representación de un encadenamiento de sucesos temporalizados, el segundo es una clase especial de narración en la que el *deseo del sujeto* se ve directamente concernido. En un relato no sólo suceden cosas, sino que las cosas que suceden están orientadas —vectorizadas— por el deseo del personaje que lo protagoniza, ese mismo con el que el lector-espectador se identifica con tanta intensidad.

Para que el deseo se haga presente en una narración es necesario que ésta refleje un determinado estado de *carencia*, pues de otro modo sería imposible movilizar deseo alguno. Tal estado puede plantearse como punto de partida de la narración, o bien desencadenarse durante su transcurso. Sea como fuere, el relato consistirá esencialmente en el trayecto de un *sujeto* hacia la consecución de un *objeto de deseo* que venga a enmendar la carencia inicial o sobrevenida. Como es lógico, este camino ha de contener ciertas dificultades para que su resolución no sea inmediata y para que finalmente resulte gratificante: puede contar, por ejemplo, con la presencia de un *antagonista* que persiga de forma excluyente el mismo objeto de deseo que el protagonista. Este sería, expuesto de manera resumida, un primer modelo de relato sustentado sobre el *eje de la carencia*.⁵⁸

Pero existe un segundo modelo, más complejo, en el que el recorrido del sujeto hacia la consecución de un objeto de deseo se realiza atendiendo al mandato de un *destinador*. Por supuesto que tanto el estado de carencia como las dificultades del trayecto —incluyendo el antagonista— estarán también presentes. Aunque en este caso aparece la figura de un personaje destinador (o donante) que señala al protagonista —que le *don*a, para decirlo con mayor exactitud— el camino que ha de llevarlo hasta su objeto de deseo. Así, este segundo modelo de relato se sustentará simultáneamente sobre el *eje de la carencia*

⁵⁸ Cf. *ibíd.*, pp. 523-525.

y sobre el *eje de la donación*, conformando un tipo especial de relato que González Requena ha denominado *relato simbólico*.⁵⁹

Generalmente, el mandato del destinador adopta la forma de una *tarea* que el protagonista debe cumplir: un encargo o misión —a veces precedida de una prueba cualificante, y a menudo acompañada de alguna pista o elemento clave para llevarla a cabo— que conduce al personaje destinatario a la realización de un *acto* decisivo. Es esta tarea la que focaliza y preconfigura el relato simbólico:

Por eso la tarea constituye el vértice de todo el edificio narrativo, en la misma medida que en ella se anudan todas las figuras que en él participan. Y en ella, a la vez, se funden las dos caras del texto narrativo: si encarna la ley del relato —y por tanto en ella reverbera el conjunto del campo semántico del texto—, en ella, igualmente, se anuncia el acto —y, con él, el momento temporal singular e irreversible— de su realización. Todo en la economía emocional del relato, se focaliza hacia allí: eso va a suceder; allí, en ese momento que se aguarda tanto como se demora, se localiza entonces el punto de ignición del texto.⁶⁰

En este tipo de relato el destinador o donante ocupa la posición de la *Ley*, no necesariamente de la ley oficial, pero en cualquier caso revestida de *legitimidad*. Esta figura paterna posee la autoridad necesaria para, por un lado, prohibir el acceso a un determinado objeto, ámbito o comportamiento por parte del protagonista del relato —generando así una carencia, ya sea principal o agregada a la inicial— y para, por otro lado, señalar un objetivo —un nuevo objeto de deseo, esta vez legítimo— para este mismo protagonista.

Obsérvese que en el relato simbólico se reproduce la estructura del *complejo de Edipo*, que fuera descrito y estudiado por Freud a lo largo de toda su obra. De ahí la fuerza y la pregnancia de este modelo narrativo, pues se trata de una estructura que ya ha sido vivida —con una intensidad extraordinaria— por el espectador.

⁵⁹ Cf. *ibíd.*, pp. 525-527.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 562.

La tarea otorgada por el destinador culminará con la realización a manos del destinatario del acto decisivo que la propia tarea conllevaba explícita o implícitamente. El acto realizado resolverá el suspense narrativo, pero sobre todo permitirá al protagonista alcanzar el objeto de deseo, de forma que finalizará y dará sentido al relato. Y por eso el personaje que lo lleva a cabo es considerado un *héroe*. Pero si tal acto tiene (y a la vez aporta) sentido es porque ha sido prefigurado por el mandato legítimo del destinador:

Pues esto es lo específico del relato simbólico: que el acto, así entendido, alcanza su máxima densidad. En la misma medida en que una ley funda el sentido del acto, ella guía –y prefigura– el trayecto y el tiempo del héroe: el suyo no es tan sólo el acto necesario [...] sino también, en el doble sentido del término, el acto justo: el que es necesario y el que se produce en el momento justo.⁶¹

Aquí tenemos, por fin, el origen de la poderosa experiencia de sentido —de *plenitud simbólica*— suministrada por las narraciones que como el cine clásico adoptan el modelo del relato simbólico. Porque:

[...] si el ámbito de lo real es, en sí mismo, el del caos y del sinsentido, el que en él, frente a él, el acto pueda emerger como tal, es decir, cargado de sentido, vivido como necesario –en suma: como verdadero– exige que un relato simbólico lo prefigure: lo anticipe concediéndole un lugar en una cadena narrativa. Tal es, en suma, la función nuclear del mito: introducir en lo real una –bien material– cadena de sentido. Por eso el héroe es, antes que nada, alguien que cuenta con un relato que asume y realiza.⁶²

Resulta fundamental remarcar la vinculación que desde la *Teoría del relato* se descubre entre el cine clásico y el mito: tanto el uno como el otro comparten un mismo tipo de relato. De hecho, el cine clásico americano ha de contemplarse como el único gran corpus mitológico generado a lo largo de un siglo en el que la crisis del relato y las apuestas de vanguardia han sido predominantes.

⁶¹ Ídem.

⁶² *Ibíd.*, p. 563.

Más adelante, en el apartado segundo de nuestro análisis, volveremos a ocuparnos de la estructura del relato simbólico y en especial del papel que en ella juega la tarea asignada al héroe. Veamos ahora cuáles son las características formales y expresivas más destacadas del cine clásico de Hollywood.

González Requena considera que la puesta en escena propia de la etapa clásica —al igual que su composición, escenografía, iluminación, etc.— no respondía a un procedimiento de tipo ilustrativo, sino que era más bien de carácter constructivo. Es cierto que el cine clásico se ceñía por lo general a las reglas del efecto diegético, pero, en contra de lo que suele afirmarse, no convertía la exigencia de continuidad en un valor absoluto. Lejos de ello, se centraba en establecer un sistema de oposiciones formales capaces de traducir sobre la pantalla los conflictos narrativos, de modo que «el tratamiento de los diversos parámetros fílmicos respondía a la voluntad de configurar la puesta en escena como la escritura simbólica de la estructura misma del relato»⁶³.

Un aspecto crucial de este procedimiento de escritura cinematográfica estriba en el papel desempeñado por la cámara. En los films clásicos la cámara ocupa una *posición tercera*, es decir, una ubicación que evita cuidadosamente la coincidencia con los ejes tanto de acción como de mirada de los personajes implicados en cada escena. Esto se traduce en la ausencia de miradas a cámara de los personajes y en la práctica inexistencia de planos subjetivos, lográndose así un efecto diegético reforzado, ya que se hace invisible tanto la cámara como el espectador. Pero, lo que es más importante, con este proceder la cámara asume la posición del narrador del relato simbólico, esa misma que en el interior de la historia contada se despliega a través de la figura del destinador. Digamos que la cámara se sitúa (y narra) desde el lugar de la *Ley* que impera en el relato:

Adopta [...], con respecto a los personajes, la distancia justa: la necesaria para hacer visible el sentido de la trama en la que estos se anudan y de los actos que, en ella, se desencadenan. Y es por eso la suya una posición a la vez centrada y certera, tercera con

⁶³ *Ibíd.*, p. 560.

respecto a las posiciones de los personajes que configuran la trama –tercera frente al Destinador y al Destinatario, frente al Sujeto y al Objeto, frente al Héroe y al Antagonista–: pues sólo desde esta terceridad las estructuras de las que estos participan desvelan su sentido.⁶⁴

Semejante uso de la cámara —y en especial la exclusión de los planos subjetivos, salvo en casos meramente funcionales— nos lleva a reparar en una característica básica de este cine: el héroe que protagoniza el relato clásico no se caracteriza por su psicología, sino por sus actos. Pues:

[...] el héroe no tiene psicología, lo que importa en él no son sus motivaciones: es héroe por lo que hace o, más exactamente, porque hace lo justo en el momento justo; su dimensión, la que su acto justo, pletórico de sentido, funda, es la dimensión de la verdad —que no debe ser confundida con la objetividad; hablamos de la única verdad posible, es decir, la mitológica: el mito es verdadero porque funda, con su existencia, el ámbito mismo de la verdad.⁶⁵

Otra faceta determinante de la escritura clásica radica en su sistemática ubicación fuera del campo de la visión del espectador de aquellos aspectos más esenciales del film. Lo verdaderamente importante en el cine clásico no tiene que ver con la mirada de los personajes, ni siquiera con la experiencia visual del espectador, sino con la trama en la que suceden los actos que los personajes realizan. Una trama que, como hemos señalado ya, es en el fondo la del protorelato edípico, es decir, una trama propiamente mítica.

No será complicado, entonces, detectar los momentos nucleares del film clásico, ya que justo en ellos se sustrae a la mirada del espectador lo que ésta reclama con mayor intensidad. La pulsión escópica exige —demanda con ímpetu, cabría decir— la visión de lo real, especialmente en el terreno de lo corporal, ya se trate de sexo, de heridas o de muerte.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 561.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 563.

Sin embargo, el cine clásico deniega de forma sistemática dicha visión, en lo que muchos han considerado un simple procedimiento de censura.

Lo que sucede en realidad es que el cine clásico es un cine de articulación simbólica —de transformación de la pulsión en deseo— en lugar de serlo de pulsión escópica:

Y por ello el espacio fuera de campo y la elipsis temporal se constituyen en dos de las herramientas esenciales en el texto clásico. Insistamos en ello: lo real no es escamoteado, sino localizado como ese punto de ignición en torno al que se configura un orden simbólico —masculino/femenino, bien/mal, orden/caos— que da, al acto que lo afronta, su sentido. En tanto héroe cultural —pero todo héroe lo es—, allí, en el filo de lo real —allí, en suma, donde se accede al goce— sostiene una palabra.⁶⁶

Lo real está situado en el núcleo del film clásico y constituye su punto de ignición. En ningún caso tal experiencia se hurta al espectador. Eso sí, el acto —ese momento y lugar para el afrontamiento radical y decisivo de lo real— es un territorio reservado al héroe, y por eso allí donde este mira no puede hacerlo nadie más. Con esta veladura se potencia el papel heroico del protagonista, claro está, pero también se posibilita la aparición misma del espectador que es propio de este cine:

El espectador del film clásico es el sujeto del inconsciente. Y para que ello sea posible es necesaria la deslocalización de su yo visual: el desplazamiento, en la experiencia del visionado del film, del plano —imaginario— de la mirada, al plano simbólico del sentido.

[...] Propiamente, el espectador, el lector del film clásico, experimenta, pero en otro lugar de su ser que no coincide con el de su yo consciente, algo que produce su efecto y que, desde allí, resuena.⁶⁷

En suma, podemos definir el cine clásico de Hollywood como un orden de representación filmica que, de manera insólita en el contexto artístico y literario del siglo XX, produjo una serie de narraciones fuertes sustentadas en el modo del relato simbólico, un tipo de relato atravesado a la vez por el eje de la carencia y el eje de la donación. Tales

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 564

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 566.

narraciones están moldeadas sobre los patrones de los géneros, pueden presentar tanto una caracterización épica como una articulación simbólica de la diferencia y del encuentro sexual, y en cualquier caso poseen una intensa resonancia mítica. La forma que adopta la representación de este cine es más bien poco realista, muy estilizada y supeditada a la formulación narrativa que le es propia. Por su parte, el espectador del cine clásico —el sujeto del inconsciente, en última instancia—, identificado con la trama narrativa —cuyos protagonistas son unos héroes y unas heroínas abocados, ya a realizar un acto justo, ya a mantener una posición de dignidad ante las dificultades del mundo—, vive, recorriéndola, una gozosa experiencia de sentido.

3.2.- El manierismo cinematográfico.

El clasicismo surgido de Hollywood comenzó a dar muestras de agotamiento en los primeros años cincuenta. A lo largo de esta década todavía se produjeron grandes películas clásicas, pero al mismo tiempo una nueva generación de directores como Elia Kazan, Vincente Minnelli, Samuel Fuller, Robert Aldrich, Stanley Donen, Robert Altman o Blake Edwards, entre otros, comenzó a realizar una clase de cine que, si bien no suponía un abandono radical de las fórmulas hasta ese momento predominantes, ya no era exactamente clásico.

A causa de que la obra de estos directores fue enteramente producida en el contexto de Hollywood, ha sido muy común asimilarla al cine clásico, pasando por alto las notables diferencias que presenta con dicho cine. Para evitar este reduccionismo, González Requena ha propuesto un término que permite distinguir entre el cine realizado por esta nueva generación de directores y el cine clásico, aunque sin considerarlo todavía netamente postclásico:

Resulta idóneo para ellos el término *manierismo*, pues su desplazamiento respecto al sistema de representación clásico no se produce nunca en términos de ruptura, sino más

bien en los de la diseminación, a partir de aquel, de una serie de procedimientos de escritura que se distancia de él más o menos sutilmente.⁶⁸

El *manierismo* cinematográfico es un orden de representación fílmica que se desarrolló con gran vigor en el cine norteamericano entre 1955 y 1975, aproximadamente.⁶⁹ Situado entre el cine clásico y el postclásico, el manierismo conformó una suerte de transición entre ambos modelos.

La expresión *manierismo* proviene de la Historia del Arte y se ha venido utilizando para designar la producción artística occidental encuadrada entre 1520 y 1600, es decir, entre el final del Renacimiento y el inicio del Barroco. Como es sabido, este término deriva de la palabra italiana *maniera* y se refiere a la manera, al procedimiento o estilo característico de un determinado artista.

Arnold Hauser definió el manierismo como la expresión en el campo del arte de la crisis de valores que se produjo en la Europa del siglo XVI.⁷⁰ Los descubrimientos de Copérnico, el reinado de Carlos V, la lucha religiosa y la aplicación de las ideas de Nicolás Maquiavelo, entre otros factores, propiciaron el fin del antropocentrismo renacentista y el establecimiento de una nueva concepción del Hombre como ser en permanente transición, siempre sometido al cambio y la inestabilidad. Las obras de arte manieristas traducirían esta percepción de un mundo que se desencaja y se trastorna, reflejando una aguda tensión entre opuestos muy alejada del equilibrio y la solidez clásica.

Por su parte, Erwin Panofsky señaló que el manierismo presentaba un dualismo contradictorio, ya que implicaba simultáneamente la aceptación y el rechazo de las normas

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 567.

⁶⁹ También se encuentran rasgos manieristas en las obras algunos autores europeos de este mismo periodo, especialmente en el cine italiano. En este sentido, Manuel Canga ha realizado un completo análisis de *La dolce vita* (Federico Fellini, Italia, 1959) en el que se resalta el carácter manierista del film. Cf. CANGA, Manuel, *Guía para analizar y ver La dolce vita*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2004.

⁷⁰ Cf. HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes), Barcelona, RBA, [1951] 2005, p. 499 y ss.

clásicas. Además, este autor percibió en los artistas manieristas una inédita toma de conciencia del problema de la representación y del proceso creativo mismo.⁷¹

A comienzos de los años cincuenta Hauser escribía lo siguiente:

Sólo nuestro tiempo, cuya problemática situación frente a sus antepasados es similar a la del manierismo respecto del clasicismo, podía comprender el modo de crear de este estilo, y reconocer en la imitación, a veces minuciosa, de los modelos clásicos una compensación con creces del íntimo distanciamiento respecto a ellos.⁷²

Vistas en perspectiva, estas palabras adquieren un aire premonitorio, pues en las dos décadas siguientes, más allá de *comprender* el *manierismo* artístico, en el ámbito del cine se llevó a la práctica la «imitación de los modelos clásicos» a la vez que un «íntimo distanciamiento respecto de ellos».

González Requena sostiene que las tendencias manieristas se encontraban ya latentes en algunos films de los años cuarenta realizados por directores de origen europeo como Fritz Lang, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Max Ophüls o Douglas Sirk. Estos autores emigrados a Hollywood se encontraban más próximos al ambiente cultural de las vanguardias europeas que al clasicismo imperante en los Estados Unidos, de manera que tuvieron que adoptar una especie de solución de compromiso entre las tendencias y gustos en los que se habían formado y el cine que los acogía profesionalmente. Será a partir de mitad de los cincuenta cuando esta fórmula, en cierto modo híbrida, pase a ser predominante en el cine norteamericano.⁷³

El film manierista mantiene las grandes formas narrativas y buena parte de los procedimientos de representación del cine clásico, pero a la vez introduce notables diferencias con este cine. Así, la narración tipo relato sigue vigente, aunque el modelo basado en el eje de la donación se desdibuja hasta tal punto que el relato simbólico empieza

⁷¹ Cf. PANOFKY, Erwin, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, [1924] 1995⁸, pp. 67-92.

⁷² HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, óp. cit., p. 502.

⁷³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 567.

a quebrarse. Por otra parte, el cine manierista introduce un virtuosismo extremado en la representación, de modo que se acrecienta la autonomía de ésta respecto de los relatos puestos en escena:

Lo que se manifiesta, en primer lugar, en el abandono de esa posición tercera, cifrada –recordémoslo: la destinada a enunciar el sentido, el carácter necesario, la verdad del acto del héroe–, para configurar una mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación, en la el sentido del acto comienza a tornarse dudoso.⁷⁴

A diferencia del cine clásico, en el film manierista la cámara no se posiciona en el lugar en el que el acto del protagonista muestra toda la densidad de su sentido, sino justamente allí donde dicho acto presenta una mayor ambigüedad. Es una cámara que no pretende garantizar la verdad o la mentira de un determinado personaje, sino mostrar las dudas, las falsas apariencias o el engaño que pudiera haber en sus palabras o en sus acciones. Para ello, unas veces se adoptan alternativamente los puntos de vista de diferentes personajes de la trama, de forma que se ponen en evidencia las divergencias y las contradicciones originadas ante unos mismos hechos. Mientras que otras veces se opta por complicar hasta el límite el juego de la representación, llegando incluso a tematizarlo, lo que traerá como consecuencia una marcada pérdida de densidad del relato.

Por supuesto, este retorcimiento representativo acabará por afectar muy seriamente a algunos elementos esenciales de la trama narrativa:

El héroe mismo se diluye en ese juego de representaciones. Aún cuando su lugar siga siendo suscitado, su estatuto se ve debilitado por su creciente caracterización psicologista [...]

Pero no es sólo eso: esa creciente ambigüedad, esa proliferación de capas de la representación en las que parecer quedar atrapado el héroe [...] es el correlato de una transformación que afecta a la estructura narrativa misma; nos referimos a la disolución implícita del eje de la donación: la nueva debilidad del héroe se encuentra en relación

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 568.

directa con la creciente incertidumbre que afecta a la figura, progresivamente insolvente, hueca o sospechosa del Destinador y –consecuentemente– de la Tarea que le otorga.⁷⁵

El debilitamiento, cuando no la desaparición, del eje de la donación en el cine manierista tiene como contrapartida un incremento de la carga de suspense en el conjunto de la narración, pero también un reforzamiento del eje de la carencia. El protagonista continúa siendo un sujeto de deseo, aunque, al no estar su relato mediado por la *Ley* encarnada en un destinador, se muestra desprovisto de sujeción simbólica. No existe un recorrido preconfigurado y legítimo para el héroe manierista, de forma que sólo la fascinación del propio objeto de deseo guiará el trayecto narrativo. Es posible que se trate de un objeto en extremo seductor —y, de hecho, esto es lo que suele suceder—, pero siempre se verá amenazado por la sombra de la desaparición —una amenaza sobre la que precisamente pivota el mecanismo de suspense del film—, deviniendo a la postre un puro espejismo.

Por otra parte, la disociación que se produce en este cine entre el plano de la representación y el plano de la narración abre paso al desarrollo de un formalismo muy depurado que se manifiesta en aspectos tales como una puesta en escena de carácter teatral, el uso recurrente del plano subjetivo, la clara autonomía —si no dislocación— de la cámara respecto de los personajes, la propensión a interponer elementos visuales perturbadores entre los acontecimientos y la cámara, así como la presencia de efectos ópticos y de alteración de la perspectiva muy marcados.

Las consecuencias que sobre el espectador tiene este alto grado de soberanía de la representación respecto del orden semántico del relato adquieren un cierto cariz de perversión, pues:

El sentido que el relato promete y que atrapa al espectador a través de los mecanismos de identificación que el suspense activa es una y otra vez desmentido — implícitamente deconstruido— por el trabajo de la puesta en escena.⁷⁶

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 571.

La experiencia del registro imaginario que tiene el espectador del cine manierista es tan intensa que las dudas y las contradicciones semánticas derivadas de la debilidad de su relato acaban por disolverse. En última instancia, deja de ser relevante si el acto del personaje era verdadero o falso, pues ha ido diluyéndose poco a poco en los pliegues de la representación. Es el vacío y su poder de atracción lo que finalmente se impone:

Y tal es el modo como lo real comparece en el texto manierista: late en el fondo que amenaza emerger en el momento en que la figura imaginaria se desvanezca definitivamente. Un fondo vacío, cierto horizonte de la muerte del deseo que constituye el lugar de lo real en el film manierista. Pues allí se ubica la fuente de goce para el espectador [...]⁷⁷

Para cerrar este apartado, anotaremos una última puntualización de González Requena sobre este cine: no es la falta de sentido del universo habitado por el héroe manierista la causa del sinsentido de su acto, sino que es precisamente la debilidad intrínseca de dicho acto, carente de un mandato legítimo que lo oriente, lo que origina la disipación del sentido en el texto.⁷⁸

3.3.- El cine postclásico americano.

Hemos visto cómo el manierismo propició la progresiva desaparición del cine clásico de Hollywood. No obstante, a lo largo de los años sesenta, en pleno esplendor del cine manierista, se suceden algunos movimientos de fondo en el cine americano que anticipan un nuevo cambio de orden representativo.

⁷⁷ Ídem.

⁷⁸ Ídem.

Por un lado, se irá confirmando la decadencia del sistema de los grandes estudios que imperara durante el periodo clásico. Por otro, se producirá un considerable auge del cine europeo y “de autor” en general, con tendencias tan influyentes en el ámbito internacional como la *nouvelle vague*, en lo que muchos han considerado el florecimiento de una *segunda vanguardia* en Europa.

Pero los sesenta serán también unos años en los que el cine americano experimentará la irrupción de nuevos formatos narrativos. Fórmulas como la *ciencia ficción*, irrelevantes durante el clasicismo, pasarán de estar confinadas en films de “serie B” en los años cincuenta [*La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956)] a manifestarse en películas de “serie A” en la década siguiente [*2001, una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)]. Asimismo, subgéneros que hasta ese momento habían sido marginales, como el cine *gore* [*La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968)] o el pornográfico [*Garganta Profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972)], empezarán a cosechar excelentes resultados en taquilla.

A finales de los sesenta, el cambio de valores sociales es tan acentuado en los Estados Unidos y en otros países occidentales que terminará por provocar una ruptura generacional. Es el momento de la revolución sexual, de los conflictos raciales y la lucha por los derechos civiles, de las protestas contra la Guerra de Vietnam, de la popularización de la literatura *beat*, de la difusión masiva de la cultura y el arte *pop*, de la extensión del consumo de drogas, del éxito de los movimientos juveniles como el *hippie*, etc. Lógicamente este panorama acabará viéndose reflejado en el cine producido en los Estados Unidos. Así, películas como *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) o *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), aunque todavía manieristas, presentan unos personajes, unos ambientes y unas situaciones nunca antes vistas en el cine de Hollywood. Es más, los citados films hubieran sido impensables apenas unos pocos años atrás.

Al mismo tiempo, cada vez son más numerosas las películas de corte manierista en las que la representación de la violencia se hace de forma muy explícita, en buena medida como efecto del éxito de los subgéneros antes mencionados y de otros como el *spaghetti western*. En *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) o en *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), por señalar un par de casos, puede contemplarse un imparable acopio de disparos y una apabullante sucesión de baños de sangre.

Todas estas transformaciones llevarán al abandono, bastante acelerado, de las tendencias manieristas y a la consolidación hacia mediados de los años setenta de un nuevo orden de representación en el cine americano: el *postclasicismo*. Un orden que no se plantea ya como un discreto distanciamiento respecto de lo clásico, sino como algo explícitamente contrapuesto a éste.

En un escrito que lleva por título “El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado”, Vicente Molina Foix afirma lo siguiente:

Si la célebre concepción nietzscheana de la «muerte de Dios» significa en el campo de las artes la renuncia a ese espíritu ordenador fundamentalista o incluso finalista que marca el arte de la modernidad, de las vanguardias históricas, en el caso particular del cine la desordenación posmoderna estaría caracterizada, a mi juicio, por tres motivos recurrentes: la desaparición de un cine referencial y —al menos en lo tocante a la industria— indiscutiblemente canónico (que en los años 50 o 60 habría sido el hollywoodiense), el troceamiento y posterior recuperación canibalizada del cuerpo de la narración, y la relativización de ciertos patrones ideológicos o morales (la violencia, la sexualidad implícita, la masculinidad de los relatos).⁷⁹

Aunque Molina Foix pretende remitirse sólo a una parte del cine postclásico a la que llama *cine posmoderno*, sus observaciones son en gran medida extensibles al conjunto del postclasicismo.

⁷⁹ MOLINA FOIX, Vicente, “El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado”, en *Historia general del cine. Volumen XII: El cine en la era del audiovisual*, Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (Coords.), Madrid, Cátedra, 1995, p. 153.

Así, cuando este autor se refiere a «la desaparición de un cine referencial y [...] indiscutiblemente canónico», de lo que está hablando en realidad es del ocaso definitivo del cine clásico, cuyos cánones o géneros, ahora extinguidos o en todo caso muy híbridos, han cedido el paso a las películas de horror, a las comedias negras o a los thrillers eróticos, por citar sólo algunas formulaciones típicas del postclasicismo.

Por lo que respecta al «troceamiento y posterior recuperación canibalizada del cuerpo de la narración», bien podría entenderse como la deconstrucción y ulterior reutilización (siniestra) que el cine postclásico hace del relato simbólico, pues se trata de una cinematografía que tiende a devorar los elementos más característicos del relato —y en algunos casos hasta de la narración misma—, una veces para revertirlos y otras para reciclarlos a modo de parodia o de guiño sarcástico.

En cuanto a «la relativización de ciertos patrones ideológicos o morales (la violencia, la sexualidad implícita, la masculinidad de los relatos)», parece claro que, más allá del cine, se trata de un proceso que forma parte de una tendencia general y extensa de nuestra época. Cabría, sin embargo, hacer algunos comentarios adicionales sobre este punto: la violencia en el cine postclásico, lejos de desaparecer, se exacerba en su faceta más explícita, desarrollando para ello ciertas técnicas representativas —entre otras, unos cada vez más perfeccionados efectos especiales y visuales— que acrecientan la verosimilitud de lo mostrado. Y algo similar ocurre con la sexualidad. Por último, más que de una «relativización de [...] la masculinidad de los relatos», habría que hablar de un intento de borrado, de una difuminación de la diferencia sexual, ya sea por la vía de un debilitamiento —a menudo mediante la puesta en ridículo— de la figura masculina del héroe, ya por la de una caracterización masculinizada de la protagonista femenina —pensemos, por ejemplo, en la obsesión del cine postclásico por las mujeres portadoras de armas.

En su reflexión sobre la posmodernidad, Jean-François Lyotard ha reparado en cómo esta deriva de la cultura occidental conlleva la “liquidación” de los grandes *metarelatos* en los que, paradójicamente, dicha cultura se sustenta y se proyecta hacia el

futuro.⁸⁰ No obstante, a esta idea habría que agregar que la posmodernidad ha supuesto también —o más bien— la liquidación del relato mismo. Y lo ha hecho de una manera simple pero efectiva: convirtiéndolo en sinónimo de manipulación retórica y, por tanto, en sospechoso de engaño.

En el terreno del cine, la posmodernidad ha generado multitud de films —incluyendo algunas obras maestras— en los que se presenta una narración sin relato integrada por escenas quizá brillantes pero un tanto disociadas que en ocasiones llegan a conformar una mera sucesión de cuadros intensos. Los personajes de estos films se definen fundamentalmente por sus traumas y con frecuencia están contruidos, no ya sobre patrones, como pasaba en el cine clásico, sino sobre iconografías provenientes de la cultura *pop* contemporánea. En estas películas suele producirse también una mezcla y una reinterpretación, a veces disparatada, de los antiguos géneros cinematográficos. En general, las narraciones posmodernas poseen un marcado tono de ambivalencia y terminan por suscitar una ostensible falta de sentido o, en todo caso, un sentido abiertamente impostado.

Por otro lado, Lyotard considera que «lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma.»⁸¹ Como veíamos en el capítulo anterior, esto se traduce normalmente en una estética de lo siniestro.

La posmodernidad cinematográfica —al igual que la televisiva— ha convertido lo siniestro en espectáculo, cultivando para ello, ya sea de manera alternativa o simultánea, lo grotesco, el *kitsch* y el horror sádico. La contrapartida de esta estética —en lo que tiene el aspecto de ser un mecanismo de compensación— ha sido la emergencia de una serie de universos fascinantes, entre los que se encuentra una iconografía *pop* constantemente recuperada y actualizada, pero también los referentes audiovisuales y temáticos del clip musical, del spot publicitario y de los videojuegos. En conjunto, podríamos decir que el film posmoderno bascula con soltura de lo real a lo imaginario, juega con el registro semiótico y se muestra ciego o refractario ante lo simbólico.

⁸⁰ Cf. LYOTARD, Jean-François, *La Posmodernidad explicada a los niños* (traducción de Enrique Lynch), Barcelona, Gedisa, [1986] 1992², pp. 29-32.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

La *Teoría del relato* ha realizado aportaciones muy valiosas para pensar el postclasicismo norteamericano, o lo que es lo mismo, la manifestación particular de la posmodernidad en la cinematografía *mainstream* de los Estados Unidos. Veamos a continuación las más importantes.

González Requena subraya que la línea dominante del cine postclásico americano ha seguido un camino diferente a la del cine moderno europeo. En films como los de Jean-Luc Godard —quizá el más representativo e influyente de los autores de este último cine— se aprecia una clara indeterminación narrativa, con unos argumentos que apelan constantemente al azar y que están llenos de merodeos y divagaciones. Asimismo, en estas obras se busca un distanciamiento del espectador, no sólo respecto de la narración, sino también de la propia representación; y con este objetivo se pone en evidencia el proceso de escritura, por ejemplo, cuestionando de manera explícita e intencionada el MRI. En cambio, el cine postclásico americano no renuncia de partida a la fórmula del relato. Sus films operan como maquinarias narrativas integradas que, lejos de promover un distanciamiento del espectador, provocan en él una fuerte identificación con vistas a producir una descarga emocional lo más intensa posible. Las películas del postclasicismo americano son narraciones fuertes —aunque vaciadas de la dimensión simbólica del cine clásico— que funcionan como un artefacto espectacular pensado para llevar hasta el límite la pulsión visual del espectador.⁸²

En principio, podríamos pensar que la vía más adecuada para este propósito debería ser el modelo de relato basado en el eje de la carencia. Sin embargo, en las películas de directores como Martin Scorsese, David Lynch, David Cronenberg, Paul Verhoeven, Wes Craven, Jonathan Demme, Quentin Tarantino o David Fincher, por citar sólo algunos, se observa que el eje de la donación juega un rol muy destacado. Y es que en estos films:

Todos los elementos de la estructura del relato simbólico se hallan presentes, a la vez que son objeto de deconstrucción sistemática, en la que desempeña un papel esencial la

⁸² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 581.

inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del Destinador, constituido ahora ya no en la encarnación de la Ley, sino en el agente de la llamada a un goce que se sostiene sobre la aniquilación.⁸³

En este cine no se produce un debilitamiento del eje de la donación al estilo manierista, sino una inversión en toda regla de dicho eje como consecuencia de la profunda deslegitimación que sufre la figura del destinador. Un personaje que, en lugar de encarnar la *Ley*, unas veces se muestra instalado en la incoherencia o en la falsedad, y otras se convierte en representante de una especie de mal absoluto y psicopático. Obviamente, sin un verdadero destinador no podrá haber para el protagonista tarea legítima ni acto decisivo derivado de ella. El relato simbólico se vuelve entonces imposible, y el film tendrá que avanzar por otros derroteros:

De manera que sus intensos dispositivos de suspense, lejos de conducir, como sucediera en el relato clásico, a una catarsis en la que los valores que fundamentan el relato alcanzan su plena manifestación emocional cuando son encarnados en el acto del héroe, se focalizan ahora en torno a un trayecto, por lo general indagatorio, que conduce al espectador a la experiencia del desmoronamiento del sentido. Una y otra vez, la sospecha se confirma: caen una y otra vez los últimos velos, una y otra vez se descubre que tras la mascarada no late otra verdad que la del horror.⁸⁴

El film postclásico americano, carente de un acto necesario orientado por la palabra del destinador, pero exento también de la parálisis narrativa del postclasicismo europeo, se concentra en lo que González Requena ha definido como «una suerte de masivo *acting out* puramente pulsional, que se reafirma en la recusación del acto de palabra –acto simbólico– que debiera tener lugar.»⁸⁵

El poder de sugestión de estos films provendrá, por tanto, de la negación, de la inversión siniestra que en ellos se produce del esquema del relato simbólico. Lo que llevado

⁸³ *Ibid.*, p. 582.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.* p. 583.

a la esfera de la estructura referencial del Edipo equivale a una recusación de carácter perverso de la función paterna del destinador, cuando no a una deriva psicopática que encuentra en la destrucción del otro la única salida a la incapacidad de articular simbólicamente la violencia de lo real:

Tal es, entonces, la función del nuevo Destinador -no simbólico, sino siniestro- y tal es, a su vez, la índole de la tarea, negra, que al héroe -reconvertido cada vez más acentuadamente en psicópata- aguarda. Mas no puede extrañar, entonces, que el mundo del relato, en ese mismo movimiento, se desmorone: que la locura se descubra progresivamente filtrándose por todos sus resquicios.⁸⁶

En estas circunstancias, es natural que la relación del espectador con el punto de vista de la cámara resulte afectada en profundidad, porque:

Destruida la trama del relato simbólico, ya nada articula la distancia con respecto al objeto de la mirada. Ninguna restricción, ninguna ley simbólica que regle, que articule la travesía visual del espectador; por el contrario: apertura de un espectáculo que desconoce límite alguno [...].⁸⁷

Mientras que el cine manierista ponía todo el énfasis en el objeto de deseo fascinante, el cine postclásico se vuelca sobre la huella del cuerpo real, siempre pendiente de un eventual estallido. Una maniobra que no sólo se hace visible en la violencia o en la sexualidad de los cuerpos mostrados, sino también en la prolijidad con la que el film se recrea en sus vestigios. Así, la localización de cadáveres, la inspección y reconstrucción de la escena del crimen, y muy en especial la visita a la sala de autopsias, se han convertido, junto a los propios crímenes, cada vez más sofisticados en su ejecución, en pasajes emblemáticos de las películas y series de televisión del postclasicismo norteamericano.

La cámara no puede ocupar en este cine una posición tercera, como tampoco sufrir restricción visual alguna: todo lo contrario, ha de situarse siempre en el lugar en que la

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Ídem.

pulsión escópica alcanza su máxima intensidad. Esto acarreará un uso masivo de los planos subjetivos, aunque no con la intención de representar la mirada fascinada del protagonista, como ocurría en el cine del manierismo, sino a fin de disponer de un punto de vista cambiante, capaz de ubicarse tanto en la posición de la víctima como en la del verdugo, que suministra una acentuada sensación de incertidumbre y una irrefrenable excitación visual. De este modo, la experiencia (gozosa) de lo real que vive el espectador del postclasicismo descansará sobre la pulsión escópica desatada en torno al cuerpo aniquilado, que de objeto de deseo pasa a serlo de destrucción.

El resultado de todo ello es que la narración en los films postclásicos no dispondrá de un final propiamente dicho. Sus historias concluyen sin alcanzar un final justo, necesario y esperado, como, por otra parte, estos mismos films reconocen con la supresión del otrora imprescindible *The End* en el último de sus planos:

Y porque nada estructura esa pulsión que reina en el espectáculo postclásico, ninguna clausura es pues concebible, nada determina su final [...]: de hecho este podría prolongarse indefinidamente en sucesivos golpes de efecto, de acuerdo con ese más y más del goce cuya cadencia psicopática inaugurara en la narrativa moderna —pero ya entonces postclásica— el marqués de Sade.⁸⁸

Hasta aquí nuestra exposición sobre el cine postclásico americano. Pero antes de cerrar el presente capítulo hemos de advertir que el postclasicismo no es el único camino transitado por el cine de Hollywood en los últimos tiempos. Desde mediados de los noventa como poco —con antecedentes que se remontan unos cuantos lustros atrás—, el cine postclásico coexiste en los Estados Unidos con una corriente que podríamos denominar *neoclásica*. A pesar de que esta tendencia se encuentra todavía por definir teóricamente en toda su amplitud, ensayaremos aquí un pequeño esbozo de sus rasgos más destacados.

⁸⁸ Ídem.

El film neoclásico americano se caracterizaría por recuperar el relato simbólico, aunque manteniendo una marcada autonomía de la representación respecto de la narración e incluyendo un buen número de técnicas representativas propias del cine postclásico, en especial las que potencian su capacidad de atracción visual. Lógicamente, esto provoca que el relato quede un tanto desdibujado, por más que trate de mantenerse hasta el final. Como consecuencia de ello, los films que responden a este modelo suele cosechar unas críticas bastante generalizadas de maniqueísmo, puerilidad o falta de verosimilitud. Y seguramente por este motivo el cine neoclásico ha tendido a refugiarse en formatos considerados ya de por sí poco realistas y dirigidos a un público infantil o juvenil, como la ciencia ficción, el cine fantástico, las aventuras históricas (pseudohistóricas, más bien) o el cine de animación. Aun así, algunos directores —no muchos, a decir verdad— han conseguido trasladar con éxito las tendencias neoclásicas a terrenos más inmediatos y sin tantos ambages.⁸⁹

⁸⁹ Es el caso, por ejemplo, de Clint Eastwood, quien en el tramo que va de *Sin perdón* (*Unforgiven*, EEUU, 1992) a *Gran Torino* (EEUU, 2009) ha hecho gala de un neoclasicismo depurado, con escasas concesiones a los ingredientes postclásicos y capaz de desarrollar todo un relato simbólico.

4.- El análisis textual.

4.1.- Definición y finalidad del análisis.

Una vez expuestos los principios teóricos en los que se fundamenta nuestro trabajo, ha llegado el momento de hacer referencia a la vía metodológica por la que transcurrirá el análisis propuesto. Para empezar, trataremos de explicar qué entendemos por análisis fílmico y cuál creemos que debe ser su finalidad.

En un tratado sobre el análisis del film que se ha convertido en un manual de referencia, Francesco Casetti y Federico di Chio anotan la siguiente definición:

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento.⁹⁰

Como puede verse, en estas líneas se describe un método de análisis que es común a otras áreas o campos de investigación: se toma un film, se descompone —es decir, se desmonta de una manera sistemática— y vuelve a recomponerse —reintegrando ordenadamente las partes desmontadas— con el objetivo de «identificar mejor» los elementos que forman el conjunto, el papel que desempeña cada uno de ellos y las relaciones de diversa índole que mantienen entre sí.

Estos mismos autores continúan diciendo:

Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y concreción, se fragmenta y se vuelve a recomponer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y

⁹⁰ CASETTI, Francesco y FEDERICO DI CHIO, *Cómo analizar un film* (traducción de Carlos Losilla), Barcelona, Paidós, [1990] 1996, p. 17.

en su mecánica. [...] Según esto, el camino conduce a una mejor *inteligibilidad* del objeto investigado.⁹¹

El punto de llegada de este «recorrido» analítico sería, por tanto, la «mejor *inteligibilidad* del objeto investigado», en este caso el film. Digamos que se trataría de hacer que aquello que no se *identifica* o no se *entiende* bien en un visionado normal pase a ser *identificado* y *entendido mejor* a través del análisis.

Por su parte, Jacques Aumont y Michel Marie, en otro conocido tratado al que ya nos hemos referido anteriormente, afirman que:

El análisis del film [...] no es extraño a una problemática de orden estético o lingüístico. El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas.⁹²

También en este caso se plantea como finalidad del análisis «una mejor comprensión» de la obra cinematográfica. Aunque aquí este *mejor entendimiento* aparece directamente ligado a «un mayor placer», del que no se especifica si lo es para el analista, para el lector del análisis, o para ambos. Sea como fuere, la idea que subyace en este enunciado vendría a ser que *a mejor comprensión del film, mayor placer*.

Por más que estas dos acepciones del análisis fílmico, tan similares en el fondo, nos parezcan razonables —sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de formulaciones generales que se pretenden válidas para todo tipo de aproximaciones teóricas—, desde la *Teoría del texto* se hace imprescindible la matización de algunos de sus aspectos.

En primer lugar, cabe decir que si bien en todo análisis fílmico es muy importante identificar y entender, la labor analítica no puede detenerse ahí. Hacer esto supondría incidir sólo en los registros imaginario [*identificar*] y semiótico [*entender*] del texto cinematográfico. Por supuesto que es imprescindible movilizar imagos, buscar significados

⁹¹ Ídem.

⁹² AUMONT, Jacques y Michel MARIE, *Análisis del film*, óp. cit., p. 18.

y desentrañar tramas, pero también hay que profundizar en el fondo del texto, esto es, en su registro real: allí donde el sujeto experimenta y siente.

En segundo lugar, hay que indicar que el análisis fílmico no solamente se encamina hacia el placer, sino que también puede hacerlo hacia el dolor. A decir verdad, el trabajo de análisis resulta en ocasiones muy poco placentero, incluso sufriente, como por otra parte ocurre en tantas experiencias de escritura movilizadas por un virulento desasosiego. Pese a todo, el análisis del texto puede llegar a ser al mismo tiempo gozoso. El placer, el dolor o el goce suscitados en un análisis dependerán en última instancia del tipo de experiencia puesta en juego por el texto analizado. Y esto es algo que, una vez desencadenada la lectura, no puede (o no debe) controlarse por parte del analista.

Por último, precisaremos que aunque es cierto que el análisis fílmico conlleva siempre una lectura fragmentaria, discontinua —que incluye pausas, retrocesos, avances y fragmentaciones— y detallada —a partir de repeticiones, ralentizaciones y comprobaciones de toda clase— de la obra cinematográfica, no por ello debe ser menos intensa y menos subjetiva que un visionado normal. Todo lo contrario.

Por otro lado, Aumont y Marie se han referido también a las posibilidades o vertientes que presenta el análisis fílmico:

[...] consideramos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico).⁹³

Según este criterio, a partir de un mismo film podrían efectuarse diferentes recorridos analíticos, dependiendo de las facetas que de manera autónoma se quisieran explorar. Sin embargo, desde una perspectiva textual pensamos que todos los aspectos señalados —«estructura narrativa», «bases visuales y sonoras», «efecto particular sobre

⁹³ Ídem.

el espectador»— forman parte del texto, mientras que los recorridos que se derivan de éstos —«análisis narratológico», «análisis icónico», «análisis psicoanalítico»— confluyen en el *análisis textual* en su sentido más amplio. De ahí que todos ellos vayan a ser aplicados, en mayor o en menor medida, en el análisis concreto que proponemos.

Asimismo, conviene estar prevenidos ante lo que Santos Zunzunegui ha denominado «pérdida de vista del objeto-film». Una ceguera frente al texto fílmico que, como advierte este autor, puede producirse «*por arriba*», cuando «la atención creciente a los problemas de la inscripción genérica, de la política de los estudios, de las corrientes económicas, de los autores, de los cines nacionales, o de la inclusión del cine en el marco audiovisual, por poner sólo unos ejemplos evidentes», conducen a «la *mirada distante*» del film analizado. Pero también «*por abajo*», en aquellos casos en que «la atención al fragmento, el auge del microanálisis, las fascinación por las menores unidades en las que se manifiesta el funcionamiento de la cadena signifiante fílmica, el gusto por la construcción de simulacros en los que se transparentan, con mayor o menor acuidad, las intervenciones enunciativas y, por qué no, las más reciente reaparición en escena de metodologías que se presentan como deudas del acercamiento iconológico» acaban por provocar «la hipertrofia de una *mirada microscópica*», generadora de un tipo de análisis que tiende a volcarse sobre sí mismo y que por lo general resulta bastante improductivo.⁹⁴

Para sortear tales peligros es imprescindible mantener una distancia justa —ni *distante* ni *microscópica*— respecto del film objeto de análisis, pues como señala Zunzunegui:

Si buena parte de los actuales trabajos críticos oscilan aparentemente entre esos dos niveles de aproximación, sigue existiendo un lugar para el crítico, para el estudioso, en donde puedan conciliarse las posiciones del sujeto del saber y del sujeto del goce. A condición de concebirlo como el espacio donde una metodología de análisis del texto como unidad, enmarque y otorgue cobertura a las aproximaciones parciales. Y donde la

⁹⁴ Cf. ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 93-94.

atención, necesaria, a las comparaciones exteriores se rija por el principio de la homogeneidad. Todo esto, no con la absurda pretensión de negar el ejercicio de una práctica connotativa [...], sino de recuperar un terreno en el que el análisis sólo puede mostrar toda su capacidad de sugerencias si es entendido como la cristalización de esa confrontación con la obra, garante final —muda— de su pertinencia.⁹⁵

Finalmente, hemos de referirnos a la noción de *reescritura* del texto, ya que en ella se sintetiza la labor y la finalidad del análisis textual. Para expresarlo en palabras de Gianfranco Bettetini:

A la lectura entendida como un «consumo» de la superficie textual y a todos sus derivados [...] se opone una noción del carácter productivo: la lectura es un trabajo que opera transformando los materiales ofrecidos por el texto, que no los acepta en calidad de datos exentos sino que discute sus propias estructuras organizativas, produciendo un «nuevo» objeto cultural disponible a nuevos usos y a nuevas transformaciones semióticas. Leer significa, pues, elegir diversos enfoques del texto, indagarlo según diversas perspectivas, singularizar el lugar en que se forma el discurso, remitirse a las interrogativas de fondo que el texto se plantea en tanto que producto; significa hacer del texto otro texto, reescribirlo.⁹⁶

4.2.- Acerca del procedimiento de análisis de textos.

Veamos ahora en qué consiste concretamente el procedimiento, la práctica del análisis textual que reivindicamos.

Al hilo de un conocido análisis de un cuento de Edgar Allan Poe, Roland Barthes hacía la siguiente propuesta:

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 96.

⁹⁶ BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena* (traducción de Juan Díaz de Atauri, revisión de Joaquim Romaguera), Barcelona, Gustavo Gili, [1975] 1977, p. 130.

Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el *desahogo* es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las *avenidas* del texto.⁹⁷

Barthes desarrolla aquí una idea muy pertinente: la lectura analítica del texto ha de ser atenta, detenida y *desahogada*, con vistas a «descubrir y clasificar *sin rigor*», es decir, sin aprioris, sus «formas», sus «códigos» y sus «sentidos posibles». En todo caso, se trataría de «buscar», recorriéndolas, esas «avenidas del texto» que son a la vez sus marcas y sus caminos.

No hay que tener prisa por entender el texto, por encontrar rápidamente un significado que pueda abarcarlo en su totalidad. Al contrario, se trata de deletrearlo, de realizar una lectura al pie de la letra que atienda a lo que está literalmente escrito en el texto. De esta forma se evitará incurrir en interpretaciones y lecturas superficiales. O para expresarlo con mayor precisión: se evitará quedar atrapado en lo que González Requena ha denominado *sentido tutor* del texto:

[...] ese que, enunciado bien explícitamente en la superficie de un texto, orientaría el despliegue constante, a la vez que graduado y modulado, de su tema. Algunos, no carentes de candor, lo han llamado “mensaje” [...] ⁹⁸

El sentido tutor, al resultar fácilmente localizable, al ser comprensible y coherente con determinados aprioris del analista y del lector en general, tiende a taponar la inmersión en el texto, estableciendo una suerte de barrera que impide acceder a la experiencia, pues:

⁹⁷ BARTHES, Roland, “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe” [1973], en *La aventura semiológica* (traducción de Ramón Alcalde), Barcelona, Paidós, [1985] 1990, p. 324.

⁹⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *S.M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 9.

El sentido tutor tutela: no sólo la economía general del texto, sino también a ese lector que nada quiere saber de lo que, en ese mismo texto, podría desgarrarle.⁹⁹

La única forma de no detenerse en el sentido tutor —y sus consiguientes efectos limitadores sobre la lectura y la experiencia del sujeto— será ceñirse a la letra del texto. En un posterior movimiento, esta lectura detenida permitirá aproximarse al núcleo del texto de una manera más consciente y reflexiva, como veremos en seguida.

A fin de evitar el marasmo de divagación e indeterminación al que podría conducir la propuesta de Barthes, y tratando a la vez de no caer en la hermenéutica sobre la que este mismo autor previene¹⁰⁰, la *Teoría del texto* ha planteado una alternativa de análisis que podría resumirse en las siguientes palabras de Luís Martín Arias, un fino analista vinculado a esta teoría:

[...] podemos proponer tres momentos en el proceso de lectura, una lectura que ya no es semiótica, ni tampoco barthesiana, sino que va más allá:

[...] El de la connotación, el de la emergencia de la subjetividad: estar abiertos a la libre asociación de ideas, a aquello que, por descabellado o absurdo que parezca, nos sugiere el material audiovisual que el texto presenta. Por principio, en el texto artístico todo es pertinente y el placer del texto, parafraseando a Roland Barthes, está precisamente en esa deriva de un significante a otro, en ese deslizamiento continuo e inagotable. Por eso el análisis no debe pretender rendir cuentas del texto, pues este siempre está abierto es, literalmente, inabarcable.¹⁰¹

Como se puede comprobar, el momento inicial de este proceso de análisis sigue siendo esencialmente barthesiano, es decir, fundamentado en una exploración del texto reposada y sin condicionantes previos que lleva a efectuar un recorrido libre y placentero por sus «avenidas».

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, óp. cit., p. 324.

¹⁰¹ MARTÍN ARIAS, Luís, *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España, 1997, pp. 196-197.

Aunque la cosa no se detiene ahí:

Inmediatamente después vendría la conexión de la “enciclopedia”, no como un “diccionario” que permite explicar hermenéuticamente el texto, sino como construcción de un mapa de cadenas significantes. Es decir, se trataría de una producción o reproducción, en el acto del análisis, de la textura, del tejido, del entrecruzarse de esas cadenas. Al mismo tiempo, se trataría de movilizar el deseo a través de esos encadenamientos y de las imagos que desplazan. También se buscaría que la emergencia constante de connotaciones se anclase en el texto, en todo el texto, de tal modo que a lo largo del análisis se vayan construyendo las cadenas significantes más coherentes, las más densas, las que adquieren una mayor complejidad procurando percibir, de paso, esa textura, ese tejido, en el que el sujeto se conforma, teniendo en cuenta que, como dijo Freud, el principio de contradicción es ajeno a los mecanismos inconscientes.¹⁰²

Se trata ahora de aproximarse al texto en tanto tejido, revisando las relaciones, ya sean de afinidad o de oposición, que se establecen entre sus diferentes componentes. No es difícil apreciar en esta fase del análisis un acentuado carácter estructuralista, en la estela de lo propuesto por Lévi-Strauss para el estudio de los mitos.¹⁰³

Pero, llegados a este punto, resta dar un último paso, justo el más específico de la *Teoría del texto*:

A partir de esas cadenas más densas, vendría finalmente el momento de la confrontación de lo real del texto, la búsqueda de su referente, ese núcleo hacia el que se polarizan las cadenas significantes y las constelaciones de imagos; punto este que separa radicalmente nuestra propuesta de la lectura barthesiana. Es decir, una vez señaladas aquellas cadenas más densas, y tras dibujar el mapa que esas cadenas trazan y los diversos

¹⁰² Ídem.

¹⁰³ En un escrito fundamental que lleva por título “La estructura de los mitos” [1955] Lévi-Strauss afirmaba que «las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino *haces de relaciones*, y que sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función signifiicante.» Y añadía a continuación: «Este sistema es, en efecto, un sistema de dos dimensiones, a la vez diacrónico y sincrónico, con lo cual reúne las características de la “lengua” y del “habla”.» LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, [1974] 1995, p. 234.

cruces que entretejen, que configuran el texto; se impone reconocer que los significantes en torno a los cuales se entrecruzan más y más cadenas se van constituyendo como núcleos en los que el texto se polariza, similares a ese núcleo duro, resistente, que aparece en todo sueño, y que Freud llamó el “ombbligo” del sueño [...] En torno a esa roca (manifestación de lo real) la interpretación cesa, pues su interés no estriba, no mucho menos, en que encierre un significado último (estaríamos haciendo de nuevo hermenéutica). Su importancia está en que, al polarizar en torno suyo a las cadenas significantes, da el sentido del texto, es decir allí donde apunta y señala.¹⁰⁴

Alcanzamos así el núcleo del texto, aquello que González Requena ha denominado *punto de ignición* y que ha definido como «el lugar del texto que quema al sujeto que lo lee»¹⁰⁵.

El punto de ignición es un concepto clave en el análisis que se deriva de la *Teoría del texto*. Hace referencia al punto nuclear que centra (o concentra) el sentido del texto, es decir, el lugar de máxima tensión, de máxima carga energética que polariza el conjunto del texto. Lógicamente se tratará de un punto del mayor interés para el sujeto, ya que le afecta en gran medida: como su propio nombre indica, el punto de ignición arranca, pone en marcha el texto, pero también lo enciende, lo quema, y es en esta quemadura donde el sujeto se encuentra con la experiencia que el texto le proporciona. Por tanto, el análisis textual habrá de emprenderse tomando como centro ese punto hacia el que todo lo demás señala.

Como decía Martín Arias, el punto de ignición es el equivalente al «ombbligo» del sueño: el núcleo incandescente del texto. Por eso el lenguaje encuentra las mayores resistencias a la hora de abordarlo. Paradójicamente, es difícil hablar de lo que más nos interesa en un texto, puesto que no es la conciencia quien se hace cargo de ello, sino el *sujeto del inconsciente*. Al igual que el motor del sueño es el *deseo del inconsciente*, el motor de un

¹⁰⁴ MARTÍN ARIAS, LUIS, *El cine como experiencia estética*, óp. cit., pp. 197-198.

¹⁰⁵ GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial* de King Vidor», en GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (Compilador), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de Análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 37.

texto cinematográfico es también el deseo del inconsciente que se agazapa en su interior.¹⁰⁶ De ahí que en el procedimiento de análisis textual que propugnamos el psicoanálisis resulte imprescindible para aproximarse al sentido que el texto produce.

A partir de aquí, y sólo a partir de aquí, cabe hablar del sentido de un texto determinado. No se trata de asignarle una especie de significado final. El *sentido* del texto debe entenderse literalmente en la doble acepción que posee este término: *sentido* como el lugar hacia el que apunta, hacia el que señala el texto y, a la vez, como lo que es *sentido* por el sujeto.

En definitiva, nuestro análisis consistirá en una lectura detenida, detallada y en profundidad del texto fílmico *Apocalypse Now*, a través de la cual buscaremos adquirir una mayor conciencia tanto de sus mecanismos discursivos como de los efectos (de experiencia) que produce en el sujeto que lo lee. La finalidad de todo ello será extraer las consecuencias y las lecciones teóricas pertinentes, tratando de enlazarlas, además, con la cultura en general y con nuestro poso particular, aunque —y este es un aspecto fundamental— sin dejar de saborear el texto en cuestión.

¹⁰⁶ Esta idea fue desarrollada por Christian Metz en su ensayo “El film de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico)”, donde reflexionaba sobre las similitudes y las diferencias entre el *estado fílmico* y el *estado onírico*. Cf. METZ, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, [1973] 2001. pp.101-138.

III.- CONTEXTOS Y TRAMAS.

5.- Apuntes sobre *Apocalypse Now*.

5.1.- Vietnam en el cine.

Del mismo modo que el cine clásico de Hollywood tuvo su conflicto bélico particular —la II Guerra Mundial, con sus tres magníficos escenarios: Europa, África y el Pacífico—, el cine norteamericano de la etapa postclásica ha mostrado su predilección por una guerra sobre todas las demás: la de Vietnam. Estas dos contiendas protagonizan gran parte de los films que de una manera u otra se adscriben al género bélico. Aunque, obviamente, lo hacen con un marcado sesgo temporal: si la II Guerra Mundial es recurrente en el cine de los años cuarenta, cincuenta y sesenta —con ecos en las décadas posteriores—, la Guerra de Vietnam estará muy presente en el cine de los setenta, ochenta y noventa —con ecos también en la primera década del siglo XXI.¹⁰⁷ Se trata, por otra parte, de dos guerras muy distintas: una global, de carácter *mundial*, la otra circunscrita a un pequeño país del sudeste asiático; y si bien ambas se plantearon por parte de los Estados Unidos como respuestas a unos totalitarismos expansionistas, con la primera se liberó a buena parte de Europa del nazismo, entre otros efectos, mientras que con la segunda no se logró, al menos en apariencia, ningún resultado, finalizando en una derrota norteamericana nunca declarada pero incuestionable.

Como no podía ser de otra forma, tanto la II Guerra Mundial como la Guerra de Vietnam conmocionaron profundamente a las sociedades que se vieron concernidas por ellas y, en consecuencia, ambas guerras hubieron de ser sometidas a un proceso, siempre complejo, de elaboración cultural. Probablemente la manifestación más significativa de

¹⁰⁷ Resulta llamativo que guerras recientes como la de Afganistán o la de Irak hayan tenido una presencia más bien modesta en el cine norteamericano. Aun así, se han realizado, y con toda probabilidad se seguirán realizando, algunos films que tratan sobre estos conflictos todavía no resueltos. Un buen ejemplo es *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, EEUU, 2009), ganadora del Oscar a la mejor película en 2010. Téngase en cuenta que la mayoría de films sobre Vietnam se realizaron una vez finalizado el conflicto.

dicho proceso, al menos en lo que a los Estados Unidos se refiere, se halla en los múltiples textos fílmicos que se han ocupado de estas guerras.

El primer conflicto bélico postmoderno de la historia fue la Guerra de Vietnam, pues además de ser la primera guerra masivamente televisada su epicentro coincidió con los sucesos y el ambiente del 68. Al igual que todas las guerras contemporáneas, la de Vietnam fue vivida como un trauma a escala colectiva —y no digamos en el caso particular de los que combatieron en ella—, pero en esta ocasión se generó una intensa polémica pública en torno a la naturaleza y a la pertinencia misma de la guerra que no encuentra precedentes cercanos (aunque sí ha tenido continuación en otros conflictos bélicos posteriores). De este modo, la Guerra de Vietnam podría considerarse un acontecimiento histórico traumático que desencadenó una marcada crisis social en los Estados Unidos —y por extensión en el resto de países occidentales—, pero también sería posible contemplar la respuesta que la sociedad norteamericana dio a esta guerra como uno de los síntomas más destacados del radical cambio de valores y paradigmas experimentado por la generación nacida tras la II Guerra Mundial.

La Guerra de Vietnam constituye un referente fundamental para el cine postclásico norteamericano, y no sólo en lo que atañe al género bélico: pensemos en cómo la figura del veterano de Vietnam mentalmente desequilibrado y socialmente inadaptado se ha convertido en un personaje central de algunos de los films más emblemáticos de la posmodernidad.

El número de películas norteamericanas que se han ocupado directa o indirectamente de esta guerra es muy elevado. En una selección de artículos publicada en 1990 por Linda Dittmar y Gene Michaud con el título de *From Hanoi to Hollywood: the Vietnam War in American Film* se incluye una filmografía selecta compuesta por ciento setenta películas de ficción, más de ciento ochenta films de carácter documental y cuatro

grandes series documentales para televisión.¹⁰⁸ La lista de títulos de ficción comienza por *Rogue's Regiment* (Robert Florey, EEUU, 1948) —una historia de intriga ambientada en la guerra francesa de Indochina— y acaba con *Un lugar en ninguna parte* (*Running on Empty*, Sidney Lumet, 1988) —un drama familiar cuyo trasfondo es el turbio pasado de unos padres como activistas radicales contra la Guerra de Vietnam.

Un aspecto destacable de la citada filmografía es el intento que en ella se hace por establecer una tipología de películas sobre Vietnam. Aunque con algunos matices y variantes, podríamos deducir tres grupos principales en esta lista.

Por un lado, nos encontramos con toda una serie de películas que muestran directamente el conflicto bélico en Vietnam, como sucede, por ejemplo, en *Los boinas verdes* (*The Green Berets*, John Wayne, 1968), en *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978), en *Platoon* (Oliver Stone, 1986), en *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987) o en *La colina de la hamburguesa* (*Hamburger Hill*, John Irvin, 1987).

Por otro lado, están los films que tratan sobre las repercusiones, los efectos y las distintas respuestas generadas en los Estados Unidos ante la guerra. Este sería el caso de *El regreso* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978), de *El gran miércoles* (*Big Wednesday*, John Milius, 1978), de *Hair* (Milos Forman, 1979) o de *Jardines de piedra* (*Gardens of Stone*, Francis Ford Coppola, 1987), por citar algunos títulos.

Por último, tenemos aquellas otras películas cuya relación con la Guerra de Vietnam es menos directa —en ocasiones hasta puede parecer anecdótica— pero que en el fondo no deja de ser trascendente para el conjunto de la obra. Nos referimos a esos films en los que alguno de sus personajes principales estuvo en la guerra y resultó intensamente marcado por la experiencia, circunstancia que se convierte en un rasgo definitorio del personaje. Esto ocurre, por ejemplo, en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), en *Acorralado*

¹⁰⁸ Cf. DITTMAR, Linda y Gene MICHAUD (Eds.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, «Appendix B», pp. 350-373.

(*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982), en *Birdy* (Alan Parker, 1984), en *Manhattan Sur* (*Year of the Dragon*, Michael Cimino, 1985), o en *El sargento de hierro* (*Heartbreak Ridge*, Clint Eastwood, 1986).

Desde que se publicara la recopilación de Dittmar y Michaud se han producido y estrenado muchos más films sobre la Guerra de Vietnam, aunque la mayoría podrían encuadrarse en alguno de los tres conjuntos comentados. Así, películas como *Corazones de Hierro* (*Casualties of War*, Brian De Palma, 1989), *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000) o *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002) se adscribirían al primer grupo. En el segundo estaría *Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, 1989), por ejemplo. Mientras que en el tercero se situarían títulos como *La escalera de Jacob* (*Jacob's Ladder*, Adrian Lyne, EEUU, 1990), *El silencio de los corderos* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) o *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Ethan y Joel Coen, 2007), pongamos por caso. Por otra parte, también han aparecido algunos títulos difíciles de clasificar siguiendo este criterio: películas que van desde la ciencia ficción, como *Soldado Universal* (*Universal Soldier*, Roland Emmerich, 1992), a la comedia de trazo grueso, como *Una guerra muy perra* (*Tropic Thunder*, Ben Stiller, EEUU, 2008). Asimismo, a partir de los años noventa se han realizado unas cuantas películas que presentan algún episodio concreto que tiene lugar en Vietnam durante la guerra, mientras que el resto del historia se desarrolla en otro contexto: es el caso de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), de *American Gangster* (Ridley Scott, 2007), o de *X-Men orígenes: Lobezno* (*X-Men Origines: Wolverine*, Gavin Hood, 2009).

Hay que reconocer que la citada tipología adolece de escasa precisión, dado que ni siquiera contempla tendencias estilísticas o intencionalidades argumentales de superficie. Pero, en cualquier caso, es ilustrativa de cómo la Guerra de Vietnam atraviesa la producción cinematográfica norteamericana desde finales de los años sesenta hasta nuestros días.

En este contexto cinematográfico se enmarca *Apocalypse Now*, seguramente el film más célebre de los realizados sobre la Guerra de Vietnam y uno de los que pasa por haber reflejado mejor el impacto, las contradicciones y las heridas suscitadas por dicho conflicto.

Durante una rueda de prensa celebrada en el trigésimo segundo Festival de Cannes (1979) con motivo de la presentación de *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola llegó decir: «My film is not a movie. My film is not about Vietnam. It is Vietnam»¹⁰⁹. No parece que semejante declaración —sin duda teñida de un cierto afán provocador y publicitario— se refiera a una hipotética verosimilitud documental del film, pues ni siquiera fue rodado en Vietnam. Tampoco se trata de una película centrada en mostrar acontecimientos relevantes en el plano militar o histórico. Incluso podría decirse que las acciones bélicas que presenta son bastante escasas. En realidad, las palabras de Coppola apuntan a que en su obra se recoge con extremada fidelidad el drama que subyace en la Guerra de Vietnam.

Por nuestra parte, y aun admitiendo que *Apocalypse Now* no deja de ser producto y a la vez reflejo de la crisis social y cultural que la Guerra de Vietnam contribuyó a forjar, creemos que dicha contienda funciona más bien como trasfondo —elegido por constituir un espacio idóneo para la violencia, el primitivismo y la locura— en el que situar el conflicto moral y civilizatorio que se plantea en el film y que va mucho más allá de la propia guerra.

5.2.- Producción y características generales de la película.

Como advertíamos en el capítulo introductorio, el proceso de gestación de *Apocalypse Now* se ha convertido en un tema recurrente para muchos comentaristas del

¹⁰⁹ Citado en FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 28. La traducción de estas frases vendría a ser la siguiente: «Mi film no es una película. Mi film no es sobre Vietnam. Es Vietnam.»

film. Lo cierto es que es un aspecto de la película que llama la atención por su carácter simultáneamente enrevesado y grandioso. La producción de *Apocalypse Now* estuvo impregnada de principio a fin de cierto espíritu aventurero, de incertidumbres y hasta de sufrimiento, y está trufada de anécdotas excitantes en las que se pone de manifiesto una suerte de épica de la creación cinematográfica. Se trata, en suma, de un proceso que parece estar en consonancia con el contenido del film, tal y como resaltaba el propio Coppola en un programa de mano que se repartió en algunas salas de cine norteamericanas antes del pase de la película:

Durante el periodo de rodaje, la película se fue haciendo sola, de manera gradual; y, curiosamente, el proceso de hacer la película se convirtió en algo muy similar al argumento de la película. Vi que muchas de las ideas e imágenes con las que estaba trabajando, en tanto que director de cine, empezaron a coincidir con las realidades de mi propia vida, y que yo, igual que el capitán Willard, estaba remontando un río en una jungla muy lejana, buscando respuestas y esperando algún tipo de catarsis.¹¹⁰

El peligro de aproximarse a una película desde esta perspectiva estriba en acabar confundiendo el texto con el entorno y las circunstancias en las que ha surgido. En nuestra opinión, la crónica y el comentario del cómo se hizo un film no pueden convertirse en sucedáneos de su análisis, por más que a menudo haya sido ensayada esta vía. Sin embargo, y hecha la advertencia, será conveniente que repasemos los puntos más destacados del peculiar proceso productivo de *Apocalypse Now*, pues, al fin y al cabo, el contexto no deja de ser una faceta relevante del texto.

En primera instancia, señalaremos que el trabajo de producción de *Apocalypse Now* fue anormalmente extenso, complejo y accidentado. En conjunto, se prolongó unos cuatro años: los que van desde la puesta en marcha del proyecto a comienzos de 1975, pasando por

¹¹⁰ Folleto depositado en la AZRL; citado en COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 30. Este programa de mano, que por decisión de Coppola sustituyó a los títulos de crédito, se distribuyó solamente en las salas de cine que proyectaron la película en 70 mm.

un dilatado rodaje y una postproducción interminable, hasta el estreno de la película en los cines de los Estados Unidos en agosto de 1979. Peter Cowie afirma lo siguiente en relación con todo este asunto:

El proyecto absorbió tiempo, energía y dinero, a escalas prodigiosas. Estuvo a punto de destrozar el matrimonio de Coppola. La producción fue tan prolongada que incluso los colegas más próximos a Francis dudaban que se llegara a completar.¹¹¹

Las dificultades y la demora en la producción de *Apocalypse Now* provocaron un enorme desgaste tanto en Coppola como en el resto del equipo de la película. Entre los directivos del estudio que financiaba el proyecto, entre la prensa especializada de Hollywood, pero también en los colaboradores más cercanos del director e incluso en su propio círculo familiar, cundió la sensación de que Coppola estaba bloqueado y era incapaz de terminar un film cuyo desarrollo se había alargado más allá de lo razonable. Lejos de ser el plácido trabajo que el director había imaginado antes de comenzar, la realización de *Apocalypse Now* supuso una desazonadora experiencia que llevó al límite sus fuerzas físicas y su equilibrio mental.¹¹²

Para localizar el origen de *Apocalypse Now* hemos de remontarnos cuanto menos a mediados de los años sesenta. En ésa época, John Milius —recién graduado en cinematografía por la UCLA, donde había compartido estudios con Coppola, Walter Murch y George Lucas, entre otros— tuvo la idea de aunar dos proyectos que barajaba desde hacía un tiempo: una propuesta de película sobre la Guerra de Vietnam que iba a llamarse *The Psychedelic Soldier*, y la adaptación al cine de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. El resultado sería un esbozo de guión titulado *Apocalypse Now* en el que confluirían dos líneas distintas: el conflicto de Vietnam, con sus situaciones extremas (y psicodélicas), y el viaje al interior de la jungla de un hombre que, proveniente de una

¹¹¹ COWIE, Peter, *Coppola* (traducción de Loreto Bravo de Urquía), Madrid, Libertarias/ProdhuFi, [1989] 1992, p. 191.

¹¹² Cf. COPPOLA, Eleanor, *Notes*, óp. cit., pp. 137-138, 269 y 285.

civilización colonialista e hipócrita, se siente progresivamente fascinado por un mundo primitivo y salvaje y por el extraordinario personaje que mora en su interior.

Cuando en 1970 Coppola consigue fundar su propia compañía productora —la American Zoetrope— y obtiene el apoyo financiero de Warner Brothers para desarrollar nuevos proyectos cinematográficos, le pide a Milius que complete el guión de *Apocalypse Now*. En principio, estaba previsto iniciar su rodaje el año siguiente bajo la dirección de George Lucas, que por aquel entonces estaba realizando su primera película [*THX 1138*, 1970]. Sin embargo, el proyecto fue aplazado, posiblemente por falta de presupuesto, y Lucas se adentró en la producción de su siguiente film [*American Graffiti*, 1973]. Mientras tanto, Milius fue desarrollando una exitosa carrera como guionista en Hollywood, con títulos como *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), *Las aventuras de Jeremías Johnson* (*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972) o *El viento y el león* (*The Wind and the Lion*, 1975), dirigida por él mismo. Por su parte, Coppola lograba un triunfo rotundo con *El padrino* (*The Godfather*, 1972) que le catapultó a la fama y expandió sus posibilidades como director y productor. Sus siguientes películas, *La conversación* (*The Conversation*, 1974) y especialmente *El padrino II* (*The Godfather Part II*, 1974), obtuvieron también un reconocimiento generalizado y ampliaron su crédito tanto en la industria del cine como entre la crítica más exigente. Coppola consideró entonces retomar el proyecto de *Apocalypse Now*, y volvió a pensar en George Lucas como director, pero éste, ocupado en otros menesteres cinematográficos, declinó la oferta. Y lo mismo ocurrió cuando se lo propuso al propio Milius. Finalmente, Coppola cayó en la cuenta de que podía dirigir la película él mismo.¹¹³

Ya en el trabajo de escritura del guión pueden apreciarse los constantes contratiempos y virajes acaecidos durante toda la producción de *Apocalypse Now*. A comienzos de 1975, Milius había terminado de reelaborar su primitivo argumento, tal y

¹¹³ Cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., pp. 15-23.

como le había pedido Coppola: en total, presentó diez borradores que ocupaban unas mil páginas. Pese a lo aparatoso del texto, el guión definitivo de la película quedaba muy lejos: a lo largo de ese mismo año, Milius hizo unas cuantas rectificaciones adicionales. En la primavera de 1976, a punto de comenzar el rodaje, Coppola volvió a revisar un texto que no dejó de modificar, en ocasiones de manera sustancial, mientras estuvo rodando. Más tarde, durante la postproducción, se produjo otro cambio de gran trascendencia al ser introducida una narración en *over* escrita por Michel Herr, autor de una exitosa recopilación de artículos periodísticos sobre el conflicto de Vietnam titulada *Despachos de Guerra*¹¹⁴. Herr se incorporó a la película en 1978 y no finalizó su trabajo de redacción —sometido a constantes retoques de Milius y Coppola— hasta el año siguiente, poco antes del estreno del film.¹¹⁵

Pero volvamos al comienzo del proceso productivo de la película. La aprobación definitiva del proyecto se produjo a mediados de 1975. La Warner se había negado a financiar la película, pero la implicación económica de la United Artists hizo viables los planes de American Zoetrope. Coppola, actuando como productor (y como inversor), empezó a reunir un equipo de su entera confianza: Fred Ross y Gray Frederickson ejercerían de coproductores, mientras que Dean Tavoularis fue el encargado del diseño de la producción. Para comandar la postproducción de sonido e imagen contó con Walter Murch. Como director de fotografía se decantó por Vittorio Storaro, con el que nunca había trabajado pero del que esperaba unos buenos resultados operando con luz natural.

La primera decisión importante de este equipo promotor fue determinar la localización principal del rodaje. Dado que rodar en Vietnam era impensable en aquel momento, se estudiaron diversos lugares del sudeste asiático, del norte de Australia, e incluso de Hawái y Florida. A la postre, se eligió Filipinas, en parte por su parecido con

¹¹⁴ HERR, Michel, *Dispatches*, Nueva York, Knopf, 1977. (Trad. española: *Despachos de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2001).

¹¹⁵ Cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., pp. 24, 72-74 y 158-162.

Vietnam, en parte por los bajos costes laborales, y sobre todo por la colaboración brindada por el gobierno y las fuerzas armadas locales.

Seguidamente procedieron a seleccionar los intérpretes principales: Steve MacQueen era la primera opción para interpretar al protagonista, aunque más tarde, y a causa de las inasumibles condiciones impuestas por éste, fue Harvey Keitel el elegido. Para encarnar la figura de Kurtz se contrató a Marlon Brando, después de que otros conocidos actores hubieran descartado el papel. Al parecer, rodar en Filipinas, en un ambiente selvático y con escasas comodidades, suponía un problema para la mayoría. Fred Roos, experto en casting, se encargó de reclutar al resto de intérpretes.

Durante la fase de preproducción, y siguiendo las indicaciones de Coppola, se hizo una labor de documentación minuciosa sobre la presencia norteamericana en Vietnam hacia finales de los años sesenta. A partir de los resultados obtenidos, se invirtió mucho tiempo y esfuerzos en preparar todo tipo de elementos que debían aparecer en escena: ambientación local, vestuario, armamento, vehículos, credenciales, cartas, etc. Como parte fundamental de esta fase previa al rodaje, Dean Tavoularis se ocupó de la construcción de los dos principales decorados en Filipinas: el templo camboyano que servía de base a Kurtz —para el que se inspiró en las ruinas de Angkor Wat¹¹⁶, la antigua capital del Imperio Jemer— y un enorme puente de troncos que supuestamente se encontraba en la frontera entre Vietnam y Camboya.¹¹⁷

No obstante, la faceta más complicada de todo el trabajo de producción fue, sin duda, el rodaje, como explica Peter Cowie:

El rodaje en Filipinas fue la etapa más salvaje y agotadora. «En algunas ocasiones», recuerda Coppola, «yo creía que me iba a morir, literalmente, debido a mi incapacidad para resolver los problemas que tenía. Me iba a la cama a las cuatro de la mañana, bañado en un sudor frío».¹¹⁸

¹¹⁶ Cf. COPPOLA, Eleanor, *Notes*, óp. cit., p. 23.

¹¹⁷ Cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., pp. 25-40, 43-45 y 54-57.

¹¹⁸ COWIE, Peter, *Coppola*, óp. cit., p. 191.

El rodaje de *Apocalypse Now* comenzó en marzo de 1976 y concluyó a finales de mayo de 1977, cuando inicialmente estaba previsto que durara tres o cuatro meses. A lo largo de este periodo acaecieron toda clase de dificultades.

La primera de ellas fue la sustitución del actor principal: tras un mes de rodaje, Harvey Keitel fue relevado por Martin Sheen. Coppola no estaba satisfecho con el trabajo del primero y tomó esta decisión polémica (y onerosa).

Una segunda dificultad se derivaba de la denegación de apoyo a la película por parte de las Fuerzas Armadas estadounidenses. Coppola había llegado a un acuerdo con el mandatario Ferdinand Marcos para disponer de una serie de materiales del ejército filipino que eran de origen norteamericano e idénticos a los utilizados en Vietnam. Sin embargo, la presencia de este material no siempre fue fiable y regular debido al conflicto que el ejército mantenía con los insurgentes comunistas y que le obligaba a desviar medios aéreos en principio comprometidos para la producción.

Por otro lado, durante todo el rodaje fueron continuos los problemas generados por las deficientes infraestructuras del país, tanto en lo que se refiere al transporte y el alojamiento como sobre todo al suministro de energía eléctrica.

Otra complicación de alcance fue el tiempo atmosférico: además de las molestias ocasionadas por el persistente monzón, una gran tormenta tropical destruyó los decorados levantados en exteriores y obligó a suspender el rodaje durante casi dos meses para proceder a su reconstrucción.

También Marlon Brando, con diferencia la estrella más cara de la película, supuso una fuente de conflictos. Se presentó al rodaje entrado en carnes, poco colaborativo y con ganas de polemizar con Coppola, pues estaba empeñado en hacer valer su visión personal de la película.¹¹⁹ Al final, se tuvieron que hacer no pocos cambios en el guión para adaptarse a sus aportaciones.

¹¹⁹ Cf. ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje*, óp. cit., p. 93.

Por último, Martin Sheen sufrió un desvanecimiento, al parecer debido a una afección cardíaca, que le mantuvo apartado del rodaje durante varias semanas. Coppola quiso ocultar el incidente para evitar especulaciones, pero el asunto acabó trascendiendo y agrandó los recelos ya existentes sobre la marcha de la película.

Con todo, quizá el mayor problema fue la dificultad de Coppola para rodar un final adecuado. No le convencía el que había escrito Milius, pero se mostraba incapaz de encontrar otro. Fue la asistencia inesperada a una fiesta indígena en la que se sacrificaba un búfalo¹²⁰ lo que le proporcionó —al menos en parte— la pista para poner punto final al film.¹²¹

Las vacilaciones y los cambios no se limitaron al guión y al rodaje, sino que afectaron también a la postproducción de la película. Este hecho obligó a retrasar el estreno en varias ocasiones:

La fase de posproducción podría haber sido incluso más agotadora, desde el punto de vista psicológico. El estreno se retrasó de diciembre de 1977 a mayo de 1978, y luego sucesivamente al otoño de 1978, a la primavera de 1979 (cuando se proyectó una versión incompleta en el festival de Cannes), y por último a agosto de 1979.¹²²

En total, las tareas de montaje de las bandas de imagen y de sonido ocuparon casi dos años. La primera impresión de Walter Murch al ver el material rodado fue que iba a hacer falta un gran esfuerzo y muy probablemente añadir una narración en *over* para hilvanar todo aquello. Poco a poco se consiguió hacer un primer montaje de casi cinco horas¹²³. Fue entonces cuando decidieron incorporar a Michel Herr. Tal y como éste iba

¹²⁰ Cf. COPPOLA, Eleanor, *Notes*, óp. cit., pp. 131-135.

¹²¹ Todo lo referido aquí acerca del rodaje de la película ha sido narrado (y documentado) en el film de Fax Bahr y George Hickenlooper que citábamos en la introducción: *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (EEUU, 1991).

¹²² COWIE, Peter, *Coppola*, óp. cit., pp. 191-192.

¹²³ En un artículo publicado en el diario *The Guardian* en 2008, Gordon Coats cuenta que un coleccionista norteamericano le hizo llegar una supuesta versión de *Apocalypse Now* de 289 minutos. Por su duración, podría tratarse del montaje preliminar del film, aunque Coats comenta que más bien viene a ser una compilación lineal (y extraordinariamente lenta, como sugiere el título de su artículo) de casi todo el material útil obtenido durante el rodaje. En cualquier caso, la propia existencia de esta especie de "versión oculta" es una muestra más del halo de leyenda que rodea a *Apocalypse Now*. Cf. COATS, Gordon, «Coppola's slow boat on the Nung», en *The Guardian*, 17/10/2008; <http://www.guardian.co.uk/film/2008/oct/17/1>

escribiendo y reescribiendo la narración, se iban haciendo múltiples ajustes sobre el montaje inicial. A la postre, se eliminaron no sólo infinidad de fragmentos rodados, sino incluso varias escenas completas, como la denominada “La plantación francesa”, o el bombardeo sobre la base de Kurtz, que tanto tiempo y dinero habían costado.

En cuanto a la edición del sonido, hay que decir que se realizó un trabajo realmente innovador. Coppola había querido desde el primer momento que la película tuviese un sonido espectacular. Sin embargo, en aquella época la sonorización de producciones audiovisuales todavía no había incorporado los avances técnicos que se estaban produciendo en el ámbito de la música. A base de ingenio, el esforzado equipo de postproducción sonora, en el que además de Murch destacaba Richard Begg, consiguió que *Apocalypse Now* fuera uno de los primeros films que utilizaba sonido fragmentado, esto es, separado en diversos canales a fin de lograr un efecto envolvente muy realista. De este modo, la película presentó un sonido *quintafónico* dos décadas antes del lanzamiento del célebre Dolby Digital Surround.¹²⁴

Buena muestra del empeño puesto en la calidad técnica y estética del film se halla en el siguiente caso: para el montaje de la impactante secuencia en la que un grupo de helicópteros ataca una aldea vietnamita se utilizó la pieza operística “La cabalgata de las valquirias” de Richard Wagner como banda sonora musical; concretamente, y tras diversas pruebas, se recurrió a una versión dirigida por Georg Solti, cuya orquestación —especialmente su tempo y su acento en los metales— maridaba muy bien con la acción y el paisaje marino mostrados en pantalla. Cuando la película estaba próxima al estreno, comprobaron que la compañía discográfica Decca no se prestaba a ceder los derechos

¹²⁴ Respecto del proceso de postproducción, cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 149 y ss.

fonográficos que tenía sobre la versión. En vez de resignarse e incorporar una grabación distinta, Coppola consiguió hablar con el propio Solti y el asunto acabó solucionándose.¹²⁵

También en la toma de imagen se habían puesto los máximos cuidados. Vitorio Storaro había pedido trabajar junto a sus ayudantes habituales y con su propio equipo de cámaras. La película se rodó con una elevada calidad fotográfica: las cámaras empleadas estaban dotadas de lentes anamórficas de Technovision, que ofrecían una ratio panorámica de 1:2,35. El formato de grabación en 35 mm era transferido posteriormente a 70 mm, a fin de disponer de una mejor resolución de imagen proyectada. En secuencias complejas como la del bombardeo de la base de Kurtz se utilizaron hasta diez cámara distintas, algunas especiales de alta velocidad y cargadas con película infrarroja. Storaro exigió que el revelado y el proceso de impresión y positivo de la película se realizaré exclusivamente en el laboratorio de Technicolor en Roma, pues era de su entera confianza.¹²⁶

En suma, podría decirse que *Apocalypse Now* fue concebida como una película gigantesca en todos los sentidos:

Coppola quería hacer la película de la manera más espectacular posible. «Si hubiera podido, la habría rodado en IMAX», afirma en la actualidad. Sabía que su equipo de amigos y técnicos acababan de hacer *El Padrino II* en seis lugares de rodaje sin injerencia del estudio y confiaba que se enfrentarían a *Apocalypse Now* a gran escala.¹²⁷

Esta inclinación del director entronca con el espíritu operístico que se desprende del film, y en el que han reparado algunos de los partícipes de su producción. Eleanor Coppola, por ejemplo, afirma «que Francis consideraba *Apocalypse Now* como una gran ópera al aire libre [...]»¹²⁸ Mientras que Michel Herr comenta que «en realidad, no es una película naturalista [...] Es muy expresionista, muy operística.»¹²⁹

¹²⁵ Cf. ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje*, óp. cit., pp. 281-282.

¹²⁶ Cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit. pp. 76-77 y 41.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 30.

¹²⁸ Citado en *ibíd.*, p. 23.

¹²⁹ Citado en *ibíd.*, p. 259.

Parece claro que Coppola, quien por cierto es un buen aficionado a la ópera¹³⁰, quiso realizar con *Apocalypse Now* una suerte de obra total. No es seguro que lo consiguiera, pero finalmente completó una película de dos horas y media de duración, que costó más de treinta millones de dólares, recaudó ochenta y dos en las salas de cine y unos ciento cincuenta en su conjunto, que fue la ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes¹³¹, y que resultó nominada a ocho Oscars¹³².

En 2000, pasados más de veinte años desde su estreno, Coppola y Murch se embarcaron en la tarea de reeditar *Apocalypse Now*. Esta nueva versión, además de contar con ciertos ajustes técnicos, ha recuperado buena parte del material que quedó excluido en 1979. La película suma casi una hora más de metraje, muestra secuencias enteras que habían sido descartadas e incluye algunos cambios menores en el orden narrativo. Según Murch¹³³, su propósito ha sido componer un montaje que tuviera un carácter menos anecdótico, un mayor sentido reflexivo, una mejor definición de los personajes de Willard y Kurtz, así como una superior coherencia, respecto del original. Esta versión, digamos definitiva, llamada *Redux*, se presentó en el Festival de Cannes en 2001.

5.3.- Argumento y acotaciones.

A continuación, vamos a resumir la trama argumental de la película, indicando, cuando proceda, los aspectos que han sido añadidos en la versión *Redux*. Asimismo,

¹³⁰ Cf. COPPOLA, Eleanor, *Notes*, óp. cit., p. 69.

¹³¹ *Ex aequo* con *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, Alemania, 1979).

¹³² A pesar de que estuvo nominada como mejor película, mejor dirección y mejor guión adaptado, entre otros apartados, únicamente recibió dos premios Oscar de carácter, digamos, "técnico": mejor fotografía para Vittorio Storaro y mejor sonido para Walter Murch.

¹³³ Cf. ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje*, óp. cit., pp. 99-106.

delimitaremos los pasajes concretos que serán contemplados en la parte analítica del trabajo.

Apocalypse Now cuenta en primera persona la hipotética historia vivida por el capitán del cuerpo de marines Benjamin L. Willard (Martin Sheen) a finales de los años sesenta entre Vietnam y Camboya durante la guerra.

El film comienza con Willard adormilado en la habitación de un hotel en Saigón. Por su cabeza pasan, entre otras cosas, imágenes superpuestas de un ataque sobre la selva a cargo de varios helicópteros. El capitán está borracho y probablemente drogado. Se le ve desquiciado y muy abatido. A través de una voz *over* que se repetirá con frecuencia en la película dice estar aguardando una misión, ansioso por volver a la jungla y sin ninguna gana de regresar a casa.

[Como adelantábamos en la introducción, esta secuencia de apertura será objeto de un detenido análisis en un primer apartado que denominaremos *Preludio*.]

Un par de militares llegan a la habitación de Willard con orden de acompañarlo a la base norteamericana de Nha Trang. Allí le esperan tres personajes, dos oficiales (G.D. Spradlin y Harrison Ford) y un civil (Jerry Ziesmer), quienes en el transcurso de una tensa comida le asignan una sorprendente misión secreta: el capitán deberá remontar el río Nung hasta más allá de la frontera de Camboya, localizar al coronel Walter E. Kurtz en mitad de la selva, infiltrarse en su grupo y acabar con él, pues, según le explican, se ha vuelto loco y está actuando por cuenta propia, cometiendo toda clase de atrocidades. A fin de reforzar sus argumentos, reproducen para Willard una cinta con mensajes interceptados del coronel. Su discurso radical contra la hipocresía de los altos mandos causa un gran impacto en el capitán.

[Este pasaje constituye el planteamiento narrativo del film y será analizado con detalle en un apartado llamado *Destinación*.]

Willard parte en una lancha patrullera acompañado por una tripulación integrada por otros cuatro hombres: el Jefe (Albert Hall), un adusto marinero negro encargado de pilotar de la nave, Chef (Frederic Forrest), un sureño con conocimientos de cocina y bastante sociable, Lance (Sam Bottoms), un rubio surfista californiano, y Limpio (Laurence Fishburne), un jovencísimo e inexperto artillero, afroamericano del Bronx.

Al poco de partir, llegan a una aldea costera que está siendo atacada por las fuerzas aerotransportadas del Coronel Kilgore (Robert Duvall), con quien precisamente debían encontrarse. Kilgore no les presta demasiada atención hasta que descubre que entre los tripulantes de la lancha está Lance, muy conocido entre los practicantes de surf de la Costa Oeste, deporte al que el coronel y algunos de sus hombres son muy aficionados. Durante la evacuación de la aldea, que ha quedado por completo destruida, Kilgore muestra un carácter ambivalente: es al mismo tiempo caballeroso y cruel, decidido e inconstante. (La versión *Redux* incorpora breves añadidos a lo largo de este episodio, pero no suponen ningún cambio significativo respecto de la primera versión del film.)

Tras una barbacoa nocturna en la playa, las tropas de Kilgore dirigen sus helicópteros hacia un poblado de la costa controlado por el Vietcong, con el doble objetivo de situar la patrullera en la entrada del río Nung y de aprovechar las excelentes olas que para la práctica del surf se dan en el lugar.

La aldea es atacada desde el aire, mientras unos altavoces instalados en los helicópteros emiten a todo volumen el tema wagneriano de “La cabalgata de las valquirias”. Desde el poblado ofrecen resistencia, pero con armas muy inferiores a las de los norteamericanos y pronto son reducidos. No obstante, una acción decidida de una chica del Vietcong provoca la destrucción de un helicóptero que había acudido a evacuar a un herido estadounidense. Desde la selva contigua prosiguen los disparos de la guerrilla; pese a ello, Kilgore pretende que Lance y otros hombres hagan surf en una playa en la que continúan cayendo proyectiles. Un par de soldados lo intentan con evidente peligro, aunque Lance se resiste a salir al agua. Ante las protestas de Willard, el coronel ordena un ataque aéreo sobre la zona de bosque, que en cuestión de segundos es arrasada con un

bombardeo de napalm. Finalmente, la patrullera y sus tripulantes se marchan a toda prisa, dejando a Kilgore con la frustración de no haber podido ver actuar a Lance, no sin antes llevarse una de las tablas de surf favoritas del coronel. (En la versión *Redux*, esta célebre secuencia experimenta pequeñas extensiones, como, por ejemplo, el citado robo de la tabla de Kilgore.)

El bote comienza a remontar el río, rodeado de un paisaje selvático. Los hombres de a bordo se divierten oyendo los mensajes que Kilgore lanza desde un helicóptero, tratando infructuosamente de recuperar su tabla. (Como es lógico, esta corta secuencia no aparecía en la primera versión de la película).

La lancha se detiene en la orilla. Chef y Willard se internan en la jungla en busca de mangos. El primero le habla al capitán de su vida en Nueva Orleans y de su formación como salsero. De repente, un tigre salta desde la espesura. Los dos hombres salen corriendo creyéndose agredidos por el Vietcong. Ya en el barco, Chef sufre un ataque de pánico.

Llegan de noche a la estación militar norteamericana de Hau Phat, con la idea de cargar provisiones. Justo en ese momento está a punto de comenzar un espectáculo en vivo de chicas del *Play Boy*, pensado para animar a los muchos soldados que hay en la base. En una plataforma situada junto al río, las chicas escenifican un provocativo número de baile, vestidas con una escasa indumentaria de estilo *Far West*. La exaltación de los cientos de hombres congregados no deja de incrementarse. Desde las primeras filas algunos soldados comienzan a saltar al escenario, sin que puedan detenerlos. Las chicas tienen que ser retiradas a toda prisa en helicóptero.

Al día siguiente, mientras Willard reflexiona en tono muy crítico sobre lo sucedido, la patrullera prosigue el viaje entre bromas y referencias a historias bizarras ocurridas en Vietnam. El capitán repasa un dossier acerca de Kurtz que le entregaron en Nha Trang. En estos documentos se reflejan las actuaciones supuestamente descontroladas y criminales del coronel. Sin embargo, Willard no lo interpreta de la misma manera. Cada vez más identificado con él, Kurtz le parece un auténtico soldado, un hombre fuerte, directo, sin

disimulos, sin la hipocresía característica de los altos mandos. (Algunos fragmentos breves, de carácter más bien anecdótico, han sido añadidos en este pasaje en la versión *Redux*.)

En medio de una lluvia torrencial llegan a un puesto de evacuación del ejército. Allí se encuentran con las chicas del *Play Boy* y sus acompañantes, que se han quedado sin combustible para el helicóptero. El representante artístico de las chicas negocia con Willard la cesión de combustible a cambio de acostarse con ellas. Y así lo hacen, en una situación surrealista: Chef con una chica que no para de hablar de sus pájaros amaestrados, Lance con otra que le transmite su desencanto vital junto al cadáver de un soldado, cuyo ataúd se ha abierto por accidente. Mientras tanto, Limpio se desespera reclamando su turno. (Toda esta secuencia estaba ausente en la primera versión del film.)

Remontando el río, la patrullera se topa con un sampán cargado de víveres ocupado por un grupo de vietnamitas. El Jefe pretende inspeccionarlo por si fuera un transporte encubierto del Vietcong. Willard y los demás se niegan, pero el Jefe insiste. Chef salta a la barcaza y comienza a revisarla de mala gana. Al buscar en una lata por indicación del Jefe, una mujer del sampán se abalanza sobre él. Desde la patrullera, Limpio dispara la ametralladora que tiene a su cargo, y Lance hace lo mismo con su fusil. Los tripulantes locales caen acribillados. Chef descubre que en la lata no había más que un inofensivo cachorrillo. Los vietnamitas han muerto, excepto la mujer que aún respira. El Jefe pretende llevarla a un puesto de socorro, pero Willard la remata con su pistola. Los marineros se quedan sobrecogidos y en silencio. Sobre la pantalla se produce un larguísimo fundido a negro. (Esta secuencia se halla exactamente en la mitad del film, tanto en la primera versión como en la *Redux*.)

El viaje continúa al anochecer. En la lejanía se ven unas luces brillantes sobre el río. Se trata del puente de Do Lung, que marca el límite entre Vietnam y Camboya. Al acercarse, el fascinante panorama resulta ser dantesco: los continuos ataques del Vietcong hacen del lugar un horrible infierno del que algunos soldados americanos tratan de escapar desesperadamente. En la orilla, un oficial estaba esperando a Willard para entregarle el

correo y poder marcharse de allí. El capitán y Lance descienden de la patrullera con intención de buscar al mando responsable del puente. Sin embargo, sólo encuentran caos, destrucción y unos hombres desquiciados que luchan contra un enemigo invisible que acecha desde la jungla circundante. Lance, que lleva consigo el perrillo del sampán, observa alucinado toda aquella situación. Willard lo conduce prácticamente a rastras hasta el barco que les espera al otro lado del puente. El Jefe propone volver atrás, pero el capitán insiste en continuar río arriba. En cuanto se alejan, Do Lung es bombardeado y se desploma sobre el agua.

Ya de día, la patrullera sigue avanzando en medio de un apacible paisaje selvático. Los marineros leen su correo y rememoran unos Estados Unidos cada vez más lejanos y no exentos de noticias chocantes. Willard, en cambio, revisa nuevos informes sobre Kurtz. En ellos se le comunica que otro hombre que fue enviado en misión idéntica a la suya se ha pasado al bando del coronel. Lance, por su parte, comienza a mostrar signos de delirio. Mientras el Jefe le reprende por su desatinada actitud, el barco sufre un ataque inesperado desde la espesura. Durante la precipitada huida, Limpio es alcanzado por un disparo y cae muerto sobre la cubierta. La embarcación prosigue su camino por un río cada vez más tenebroso, envuelto en una selva que devora aeronaves y hombres.

[El tramo que comienza en la masacre del sampán y llega hasta este punto será analizado en el apartado que lleva por título *Katábasis*.]

Entre brumas, la patrullera llega hasta el embarcadero de una plantación que parece abandonada. Sorprendentemente, son recibidos por una especie de ejército particular de colonos franceses. Limpio es enterrado con honores militares y, acto seguido, los tripulantes son invitados a una cena en el interior de una mansión de aspecto decadente. La mesa congrega a una extensa familia de franceses que lleva varias generaciones instalada en Indochina. Durante la comida discuten acaloradamente acerca del sentido y del futuro de su presencia en ese lugar. Tras la cena, una mujer de la familia (Aurore Clément), viuda de un combatiente, entabla una conversación privada con Willard y acaban pasando la noche

juntos. En la cama, la mujer le habla sobre la guerra y sus efectos psíquicos en los soldados. (Todo este extenso pasaje de la plantación francesa fue recuperado en la versión *Redux*.)

De nuevo cubierto por la niebla, el barco se adentra en una zona misteriosa del río en la que se escuchan cánticos y se ven adornos tribales a lo largo de la ribera. La cercanía de Kurtz es palpable. De forma súbita, se produce un ataque con flechas sobre la nave, aunque resultan inofensivas. No obstante, alguien que parece un indígena arroja una lanza desde la orilla y alcanza de lleno al Jefe. Éste muere al poco tiempo, intentando a su vez acabar con la vida de Willard, a quien culpa de lo sucedido. El cuerpo del Jefe es depositado por Lance en el río a modo de funeral, y lentamente se hunde en el agua. Willard está dispuesto a seguir a pie solo, pero Chef decide que lo acompañarán en la patrullera.

A través de un cauce que se constriñe cada vez más, y tras cruzar una barrera formada por canoas llenas de nativos, el barco llega por fin al campamento de Kurtz. Se trata de un inmenso templo camboyano semiderruido. En las escaleras que conducen al amplio embarcadero se agolpa una multitud expectante. Entre los seguidores de Kurtz se distinguen indígenas, vietnamitas, camboyanos y americanos renegados. Hay cadáveres por doquier: colgados de los árboles, en el suelo, entre las ruinas...

[El análisis incluido en el apartado *Katábasis* proseguirá desde el pasaje de los cánticos y los adornos tribales hasta el momento de la llegada del barco al campamento de Kurtz.]

Al desembarcar, un histriónico fotógrafo norteamericano (Dennis Hopper) les recibe en la escalinata. Es un incondicional admirador de Kurtz. Les comunica que el coronel no se encuentra en la base en ese momento. Willard y sus dos acompañantes regresan al bote.

Willard resuelve salir en busca de Kurtz, Chef deberá aguardar en el barco para, en un plazo establecido, solicitar un ataque aéreo por radio. Lance, inconsciente y trastornado, deambula feliz entre el gentío de la base. Al punto, el capitán es apresado y llevado a la

presencia de Kurtz (Marlon Brando). Su aspecto y su tono de voz resultan misteriosos y lúcidos a la vez. Un hipnótico interrogatorio por parte del coronel deja en evidencia a Willard como un simple recadero de sus superiores.

Willard es confinado en una estrecha jaula de bambú. El fotógrafo le hace una visita y le habla del gran hombre que, según él, es Kurtz. De noche, en mitad de la lluvia, el coronel se acerca a Willard y deposita en su regazo la cabeza cortada de Chef.

El capitán está ahora encerrado en una especie de contenedor militar. Kurtz llega y, rodeado de una multitud de niños, se dedica a leer en voz alta artículos de prensa atrasados que tratan sobre la situación de la guerra en Vietnam. El paso del tiempo ha dejado patente lo ridículo de sus planteamientos y análisis. (Esta secuencia faltaba en la primera versión.)

Willard es conducido de nuevo a la estancia de Kurtz, donde se recupera del deterioro sufrido durante su cautiverio. En un estado de libertad vigilada, se dedica a observar y a escuchar con admiración al coronel. Entre la corte que rodea a Kurtz se halla el extravagante fotógrafo, pero cuando éste se entromete en una de sus lecturas, el coronel lo expulsa de malos modos. Willard está magnetizado por la figura de Kurtz. En una larga charla que el coronel le dedica, queda plasmada su traumática evolución moral, así como una peculiar filosofía que denuncia la mentira y a la vez glorifica la voluntad de poder. En el campamento que ha establecido en la jungla, Kurtz es una suerte de rey divinizado, pero se muestra intranquilo por la opinión que pueda tener de él su propio hijo. Así, el coronel encarga a Willard velar por su legado.

[Con el análisis de estas secuencias, y en especial del discurso de Kurtz, quedará cerrado el apartado *Katábasis*.]

Willard entiende que Kurtz le está pidiendo también que lo mate y ponga fin a su padecimiento espiritual. De noche, mientras los indígenas sacrifican ritualmente un búfalo de agua, el capitán se acerca con sigilo a la estancia de Kurtz y acaba con él a machetazos.

Sus últimas palabras son: *el horror... el horror...* Willard se lleva el libro que Kurtz ha dejado escrito para su hijo.

Cuando el capitán se acerca a la multitud reunida frente a la residencia de Kurtz, todos se postran ante él, reconociéndolo como su nuevo rey. Sin embargo, Willard se limita a recoger a Lance y llevárselo al barco. Una vez a bordo, el capitán desconecta la radio, desde la que los mandos militares intentaban contactar con ellos. Mientras el barco se desliza en silencio río abajo, se repiten en *over* las últimas palabras de Kurtz.

[Este largo pasaje final se analizará en el apartado titulado *Epílogo*, con el que concluirá el análisis textual en su conjunto.]

IV.- ANÁLISIS TEXTUAL.

PRELUDIO.

Ἰδοὺ καινὰ ποιῶ πάντα.
[*He aquí que hago nuevas todas las cosas.*]
Apocalipsis, 21, 5

La civilización occidental se escurre a toda leche por el sumidero, y ni siquiera necesitamos un terremoto para acabar con ella. Nosotros interpretamos música para el baile final de la muerte.

JIM MORRISON

6.- Elementos y materiales.

6.1.- Fuego, tierra, aire y agua.

Tres son los puntos de interés analítico que Francesco Casetti y Federico di Chio, desde una perspectiva narratológica, señalan para el exordio. En primer lugar, la consideración del inicio del film como un momento de desequilibrio o de equilibrio amenazado. En segundo lugar, la idea de contemplar el comienzo de una narración cinematográfica como la apertura de una matriz de elementos cuyas relaciones son siempre de entrelazamiento. Y por último, la concepción del inicio y del final de las películas como huellas que designan un territorio distinto del cotidiano y que marcan así el ingreso del espectador en otro mundo.¹³⁴

Todos estos aspectos estarán presentes, de una manera u otra, en el análisis de la secuencia inicial de *Apocalypse Now* —a la que llamaremos “Esperando en Saigón”¹³⁵— que seguidamente vamos a ensayar. Aunque hemos de advertir que si resulta oportuno comenzar el análisis de este film por el principio, por su primera secuencia, no es tanto porque con ella se inaugura una determinada narración, sino, de manera más específica, porque en este pasaje se despliegan una serie de significantes fundamentales que polarizan el texto completo. Aquí radica el máximo interés analítico de este exordio en particular: más allá de consideraciones puramente narrativas, se trata de localizar, ya en su comienzo, ciertos nodos resistentes en torno a los que se articula *Apocalypse Now*.

El papel desempeñado en el film por estos elementos nucleares es tan intenso y evidente que el propio Coppola fue tomando conciencia tanto de su presencia como de su verdadera naturaleza durante el proceso de producción de la película. Y lo hizo hasta el

¹³⁴ Cf. CASETTI, Francesco y FEDERICO DI CHIO, *Cómo analizar un film*, óp. cit., pp. 206-207.

¹³⁵ Con este título, “Esperando en Saigón”, se recoge el capítulo 1 en el menú de escenas de la edición en DVD a la que nos remitiremos a lo largo de todo el análisis: COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now Redux*, (American Zoetrope, EEUU, 2001), DVD (zona 2), Barcelona, Manga Films, 2002.

punto de que los puso por escrito. En concreto, Coppola anotó lo siguiente en una copia del guión que manejaba durante el rodaje:

La película se compone de cuatro unidades o elementos básicos: FUEGO (bombardeos nocturnos), AGUA (la playa y el río), AIRE (el viento de los helicópteros + monzón) y TIERRA (barro, agujeros, cráteres de bombas, follaje verde).¹³⁶

Es evidente que a la hora de fijar el número y el nombre de los «elementos básicos» de su película Coppola tomó como referencia la «doctrina de los cuatro elementos»¹³⁷, atribuida por lo general al filósofo presocrático Empédocles de Agrigento.¹³⁸ Según esta doctrina, el universo estaría compuesto por *cuatro elementos* fundamentales —*fuego, tierra, aire y agua*— que vendrían a ser los “principios” de todas las cosas. Dichos elementos se presentan como indestructibles y eternos, de modo que todo cuanto existe nace y muere por la unión y la separación de éstos. Las cualidades de los diversos objetos que pueblan el mundo dependerán, por tanto, de la proporción en la que los cuatro elementos se hayan mezclado en cada caso. Empédocles defiende, asimismo, la existencia de dos fuerzas originarias y opuestas —el *Amor* y el *Odio*, representantes de un poder natural y divino a la vez— que condicionan y rigen las múltiples relaciones que los cuatro elementos establecen entre sí.¹³⁹

Los escritos originales de Empédocles —dos poemas: *De la Naturaleza* y *Purificaciones*— se han perdido en gran parte, por lo que su pensamiento se ha conservado fundamentalmente a través de otros filósofos y comentaristas griegos. Así por ejemplo, el

¹³⁶ Guión anotado por Francis Ford Coppola, depositado en el archivo de la American Zoetrope Research Library (AZRL), Rutherford, California; citado en COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 65.

¹³⁷ Cf. FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía* (nueva edición revisada, aumentada y actualizada por Josep-Maria Terricabras [1994]), Barcelona, Ariel, [1941-1979] 2004, p. 988.

¹³⁸ Al parecer, esta doctrina fue defendida también por la escuela pitagórica, incluso es posible que con anterioridad a Empédocles. Cf. GUTHRIE, W.K.C., *Historia de la filosofía griega. Volumen II: La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito* (traducción de Alberto Medina González), Madrid, Gredos, [1965] 1986, p. 153.

¹³⁹ Cf. FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, óp. cit., pp. 997-998.

compilador Aecio¹⁴⁰ recoge los siguientes versos de Empédocles precedidos por un comentario propio:

El agrigentino Empédocles, hijo de Metón, dice que hay cuatro elementos —fuego, aire, agua, tierra— y dos fuerzas originarias, Amistad y Odio, una de las cuales es unificadora y la otra divisiva. Y habla de este modo:

Escucha, primero, las cuatro raíces de todas las cosas:

Zeus brillante, Hera dadora de vida, Aidoneo

*y Nestis, que con sus lágrimas hace brotar la fuente mortal.*¹⁴¹

Aunque en otro lugar Empédocles se refiere a los cuatro elementos por su apelativo común¹⁴², resulta significativa esta designación mediante nombres divinos: Zeus es el *fuego*; Hera, la *tierra*; Aidoneo, el *aire*; y Nestis, el *agua*.¹⁴³ Y no sólo por el hecho de que los elementos se identifiquen con la divinidad en general —y adquieran por ello un carácter, digamos, trascendente—, sino sobre todo por las características que cada una de estas deidades confiere al elemento con el que ha sido asimilada.

Obsérvese que Empédocles no nombra los cuatro elementos a través de las figuras sagradas habitualmente empleadas en Grecia para referirse a ciertas manifestaciones naturales que, de alguna forma, podrían remitir a tales elementos: por ejemplo, Helios, la personificación del sol, por el *fuego*; Rea o Gea por la *tierra*; Eolo, dios de los vientos, por el *aire*; Posidón, el señor del mar, por el *agua*. Los *nombres divinos de los elementos* no son, por consiguiente, unos simples términos retóricos o una especie de licencia poética utilizada

¹⁴⁰ Aecio (o *Aetius*) fue uno de los *doxógrafos* —o compiladores de opiniones— griegos. Vivió en el siglo II a.C. y fue autor de una recopilación de filosofía citada como las *Placita* de Aecio (*Aetii Placita*). Cf. *ibid.*, p. 70.

¹⁴¹ AECIO, I 3, 20; en LA CROCE, Ernesto *et al.* (Traducción y notas), *Los filósofos presocráticos*, tomo II, Madrid, Gredos, [1978] 2001, pp.103-104.

¹⁴² Cf. SIMPLICIO, *Física* 25, 21; en *ibid.*, p. 98.

¹⁴³ Esta correspondencia entre elementos y divinidades no es la única ni la más aceptada. Ya desde antiguo se han barajado distintas equivalencias fundamentadas en argumentos y criterios dispares. Sobre la polémica de los *nombres divinos de los elementos*, cf. GUTHRIE, W.K.C., *Historia de la filosofía griega*, óp. cit., pp. 155-157. No obstante, confiamos en que el breve análisis que sigue sirva para justificar las correlaciones propuestas.

por Empédocles para expresar sus ideas. Hay algo mucho más sustancial tras ellos. Convendría, pues, detenerse un instante en las cuatro divinidades que los conforman.

Carlos García Gual dice sobre Zeus:

Su nombre ofrece una clara etimología. Como el Dyaús védico y el latino Júpiter (*Iuppiter/Diespater*), está formado sobre un radical indoeuropeo *diu / dieu* que significaba claridad del cielo. Era, pues, en su origen, el gran dios celeste, el que en lo alto dominaba. Sus epítetos homéricos de «amontonador de nubes», «altitonante», «gozador del rayo», evocan ese aspecto de soberano celeste y señor de las tormentas. [...] Ya en Homero Zeus es indiscutiblemente el primero de los dioses en poderío y saber. Por encima de todos los demás ejerce su función de «Padre», protector de dioses y hombres.¹⁴⁴

Así que este «Padre» de «dioses y hombres» es un dios celestial cuyos atributos son el trueno [«altitonante»] y el «rayo». Tanto el significado de su nombre, «claridad del cielo», como el dominio que ejerce desde las alturas remiten al *sol*, cuyo color y calor son los del *fuego*; pero también al poderoso relámpago, que provoca las llamas allí donde impacta. No es de extrañar, por tanto, el apelativo de «brillante» que le asigna Empédocles.

En cuanto a Hera, García Gual explica que:

El nombre de la diosa parece provenir de la raíz indoeuropea *ǵer-/ǵor-* (como el griego *Hora* y el alemán *Jahr*) e indicaría a «la que está en sazón», «madura para el matrimonio». Es la «venerable esposa de Zeus». [...] y ya en época micénica se extendió su culto; remontan los templos más antiguos en su honor a la época de los primeros templos, hacia el 800 a.C.¹⁴⁵

¹⁴⁴ GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, [1992] 2001², pp. 97-98.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 102.

Destaca en la figura de Hera su papel de «esposa» y *madre*, pues esto significa precisamente estar «en sazón» o «madura para el matrimonio». Por otra parte, su presencia en el mundo griego es muy antigua —se trata de una divinidad primitiva, que se remonta «a la época los primeros templos»: a los *orígenes*— y seguramente apareció como una gran *diosa madre*. Es lógico, entonces, que Empédocles la llame «dadora de vida», cualidad que comparte con la fértil *tierra*.

Por su parte, Aidoneo es una variante de Hades. Y de nuevo siguiendo a García Gual, resulta que:

El nombre de Hades parece evocar lo «invisible» ya en su misma etimología. El dios era *A-ides* (*a-widés*). Su dominio lleva ese mismo nombre.¹⁴⁶

Aidoneo es, al igual que Posidón, hermano de Zeus. En el reparto del universo que llevaron a cabo los tres dioses olímpicos le correspondió el *Más allá*. El significado de su nombre viene a ser *el no visible*, lo que resulta muy apropiado para el señor del ultramundo. Y es que, al margen de su ubicación concreta —y parece que la localización en el subsuelo es bastante tardía, como atestigua la *Odisea*¹⁴⁷—, la morada de los espíritus de los muertos es un ámbito intangible que permanece oculto a la vista, como ocurre con el *aire*. También como el aire —unas veces sutilmente, otras de manera repentina y violenta— se desvanecen las almas de los hombres que marchan a los dominios de Hades.

Finalmente, Nestis —que según Guthrie¹⁴⁸ sería una diosa siciliana del *agua*— ha sido identificada por Peter Kingsley como Perséfone, la esposa de Aidoneo y en

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 139.

¹⁴⁷ Cuando Odiseo, enviado por Circe, viaja al Hades, éste resulta ser un lugar situado en el extremo occidental del mundo al que puede llegarse simplemente navegando, sin ninguna clase de descenso. Cf. *Odisea*, XI, 1-22.

¹⁴⁸ Cf. GUTHRIE, W.K.C., *Historia de la filosofía griega*, óp. cit., p.155.

consecuencia reina del *Más allá*.¹⁴⁹ Se trata de una divinidad un tanto compleja, ya que presenta más de un nombre, al tiempo que muta sus características y funciones a lo largo de su trayectoria mitológica. En opinión de Robert Graves, tales cambios se deben a que:

Core, Perséfone y Hécate eran claramente la diosa en tríada como Doncella, Ninfa y Vieja, en una época en la que sólo las mujeres practicaban los misterios de la agricultura. Core representa el grano verde, Perséfone la espiga madura y Hécate el grano cosechado [...].¹⁵⁰

Y este mismo autor precisa que el nombre de la Ninfa era:

Perséfone (de *phero* y *phonos*, «la que lleva la destrucción»), llamada también Persefata en Atenas (de *ptersis* y *ephapto*, «la que fija la destrucción») y Proserpina («la temida») en Roma [...].¹⁵¹

Los antiguos griegos evitaban pronunciar el nombre de Perséfone por precaución y habitualmente la llamaban *Core*, es decir, *la muchacha*; quizá por motivos similares Empédocles se refiera a ella como Nestis. Al ser hija de Démeter —otra diosa madre, con la que, por cierto, se le rendía culto conjuntamente— está ligada a la fertilidad y al nacimiento. Como esposa de Aidoneo, en cambio, entronca con la muerte. Se comprende así el *temible* significado de su nombre.

Perséfone —la *diosa en tríada*, para ser más exactos— representa el *ciclo de la vida*, y de manera significativa pasa una parte del año (la primavera y el verano) con su madre y la otra (el otoño y el invierno) con su esposo en el Hades. De ahí que Empédocles diga que «con sus lágrimas hace brotar la fuente mortal», esto es, la fuente de la que mana un *agua* que da la vida, pero que conduce también, como los ríos infernales, a la muerte.

¹⁴⁹ Cf. KINGSLEY, Peter, *Ancient Philosophy, Mystery and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Oxford University Press, [1995] 1996, p. 350 y ss.

¹⁵⁰ GRAVES, Robert, *Los mitos griegos* (traducción de Esther Gómez Parro), Barcelona, RBA, [1955] 2005, p. 105.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 106.

Según se desprende de sus nombres divinos, los cuatro elementos se dividen en dos principios masculino-paternos [*fuego y aire*], representados por Zeus y Aidoneo, y en otros dos femenino-maternos [*tierra y agua*], encarnados por Hera y Nestis. Los primeros serían celestiales o *cósmicos*, mientras que los segundos serían terrenales o *ctónicos*.

Estos pares de principios opuestos resultan complementarios, puesto que de ellos se derivan dos parejas ligadas por el lazo sagrado del matrimonio: por un lado, Zeus y Hera —el *fuego* y la *tierra*—, es decir, la *energía* y la *vida*; y por otro, Aidoneo y Nestis —el *aire* y el *agua*—, esto es, el *espíritu* y el *tránsito*. De modo que *lo masculino* —con dos caras, *potencia y hálito*— se engarza en términos universales con *lo femenino* —también con dos facetas, *nacimiento y muerte*— para en su encuentro, o en su choque, generar todo cuando existe.

Si añadimos que los cuatro elementos están regidos a su vez por un par de fuerzas contrarias, el Amor y el Odio —o la *amistad* [*philatés*] y la *discordia* [*neikos*], la unión y la división, la construcción y la destrucción—, el resultado es, más que una explicación rudimentaria en términos físicos de la composición y las propiedades del universo, un mito cosmogónico, al tiempo que un saber místico, que se enraíza en los soportes más elementales de la naturaleza humana, tal y como era concebida en el mundo griego arcaico. Con razón decía Empédocles: «Escucha, primero, las cuatro *raíces* de todas las cosas».

La doctrina de los cuatro elementos, difundida y racionalizada a través de Aristóteles, tuvo una gran aceptación en el pensamiento occidental durante siglos y, de hecho, no cayó por completo en desuso hasta la consolidación de la Modernidad. En este sentido, Guthrie señala que:

Aunque esta doctrina de los cuatro elementos fue, inmediatamente, destronada por Anaxágoras y los atomistas, se volvió a restaurar, de forma modificada, como la base de la teoría física de Aristóteles, cuya importante autoridad la mantuvo a través y más allá de

la Edad Media. A pesar del reto de químicos como Boyle, se seguiría diciendo, por lo general en el siglo XVII, que los elementos de los cuerpos eran tierra, agua, aire y fuego.¹⁵²

Así las cosas, la reflexión de Coppola acerca de los componentes básicos de *Apocalypse Now* y su puesta en relación con los cuatro elementos empedoclianos no debería tomarse sólo como una referencia más o menos erudita a una teoría sugerente y culturalmente prestigiosa. Al contrario, es bien revelador que el director haya querido conectar su película con una doctrina mítico-filosófica como ésta. Y lo es por partida doble.

En primer lugar, porque tal relación acarrea implícitamente dos ideas acerca del film que concurren sobre un mismo trasfondo: por una parte, que *Apocalypse Now* está elaborada a partir de unos materiales muy primarios, *elementales*, tanto como puedan serlo los cuatro elementos; y por otra, que la película apunta hacia algo sumamente amplio y global, es decir, que se pretende, en cierto modo, una representación del *universo*. Se trataría entonces de una obra cinematográfica que oscila entre la elementalidad y la universalidad, dos tendencias que confluyen a la postre en una especie de *esencialismo*.

Y en segundo lugar, porque al remitirse a una fuente de pensamiento premoderno Coppola conecta *Apocalypse Now* con un ámbito que no es el estrictamente contemporáneo: la doctrina de los cuatro elementos se inscribe en una concepción del mundo anterior al paradigma científico-positivista, es decir, en un contexto cultural regido fundamentalmente por lo *mítico*.

Por supuesto que todas estas apreciaciones tienen mucho que ver con las pretensiones del director, y éstas no siempre se trasladan de una manera efectiva a la película. Tendremos que esperar, pues, al desarrollo del análisis que sigue para apreciar en su justa medida de qué modo estas ideas y estos referentes llegan a repercutir en el texto.

¹⁵² GUTHRIE, W.K.C., *Historia de la filosofía griega*, óp. cit., p.154.

Sea como fuere, el aspecto más destacable de la reflexión anotada de Coppola radica en su capacidad para recoger con asombrosa precisión buena parte de los significantes nucleares del texto. Y esto es especialmente válido si consideramos, además de los elementos empedocliosianos señalados en mayúsculas, la serie de significantes que Coppola añade a continuación entre paréntesis: «FUEGO (bombardeos nocturnos), AGUA (la playa y el río), AIRE (el viento de los helicópteros + monzón) y TIERRA (barro, agujeros, cráteres de bombas, follaje verde).»

En el último capítulo de este apartado, y después de recorrer la secuencia inicial completa, analizaremos con detenimiento estos elementos.

6.2.- Retazos filmicos.

La presencia de un elevado número de significantes fundamentales en los primeros compases de un film no es un rasgo exclusivo de *Apocalypse Now*. Bien al contrario, suele ocurrir en todas las grandes películas. Resulta frecuente en las obras cinematográficas de carácter artístico que su primera secuencia posea una marcada capacidad de condensación —y por tanto de cierta anticipación— del conjunto del texto.

La secuencia inicial de *Apocalypse Now* se configura como una introducción al universo del film. Aunque —y quizá exista aquí una mayor diferencia con otras películas— lo hace sin avanzar apenas en la trama narrativa. De hecho, se trata de una secuencia construida en clave poética que entronca más con la expresión onírica o musical, por ejemplo, que con la narrativa cinematográfica habitual que sí se cultiva, en cambio, en el resto de la obra.

El carácter peculiar de “Esperando en Saigón” podría explicarse, al menos en parte, por su tardía e improvisada elaboración. Para crear esta secuencia se partió básicamente de dos fuentes distintas de material rodado: por un lado, se utilizaron una serie de imágenes del protagonista de la película —el capitán Willard (Martin Sheen)— borracho,

perturbado y con un corte en la mano, en la habitación de un hotel; y por otro, unos extensos planos de una selva, primero atacada por helicópteros y a continuación siendo pasto de las llamas.

Walter Murch, el montador encargado de combinar todo este material y en gran medida el artífice del resultado final, explica que la secuencia en cuestión:

Se componía de aquellas dos imágenes (Marty [Sheen] borracho, cubierto de sangre en la habitación del hotel, y la jungla en llamas); cuando llegué a la película en agosto, Francis me dijo: «Mira a ver si puedes improvisar algo con estos momentos».¹⁵³

La secuencia inicial no estaba prevista en las distintas versiones del guión. Tampoco fue filmada de una manera expresa, sino que se elaboró —se *improvisó*, como decía Coppola— en la fase de postproducción de la película a partir de retazos rodados para otras partes del film o simplemente registrados a modo de pruebas y ensayos.

Sobre la primera de las fuentes de material filmico, Murch comenta lo siguiente:

En realidad, concibieron la escena del tipo de juerga en una habitación de hotel como una manera de grabar a fuego determinados aspectos de Willard en Martin Sheen. Incluso aunque no estuviera previsto *incluir*la en la película, las repercusiones de aquella escena se iban a notar en otras escenas de *Apocalypse Now*.¹⁵⁴

Murch destaca el carácter de huella indeleble que posee esta secuencia —o al menos una parte de ella— cuando afirma que «concibieron la escena [...] como una manera de grabar a fuego determinados aspectos de Willard en Martin Sheen». Se refiere, claro está, al actor que interpreta al protagonista del film, quien a través del rodaje de una serie de planos habría quedado *grabado a fuego*, es decir, definitivamente marcado por dicho personaje: por su estado de ánimo, sus recuerdos, sus anhelos, etc. Aunque este mismo efecto podría extenderse también al espectador de la película, ya que, a su vez, éste se verá fuertemente

¹⁵³ Entrevista de Peter Cowie con Walter Murch, Londres, 30 de Marzo de 1999; citado en COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 152.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 152.

impresionado por una secuencia cuyo poso se mantiene —y en todo caso se agranda— durante el posterior recorrido del texto.

Respecto de la segunda fuente de material filmico, añade Murch:

Estaba la escena en la habitación de Willard y estaba la cámara número seis, que era una cámara lenta con teleobjetivo, fotografiando el lanzamiento de napalm que ordena Kilgore para exfoliar la jungla, con la intención de que sus hombres puedan hacer *surf*. Así que lo habíamos filmado para un contexto diferente. Y, sin embargo, cuando Francis lo vio en la sala de edición, tenía algo de misterioso y profundamente auténtico: para él, la barrera verde de la jungla que, de repente, se convierte en llamas era un símbolo de toda la aventura vietnamita.¹⁵⁵

El montador insiste en que el comienzo de *Apocalypse Now* es el resultado de un trabajo de edición realizado a partir de elementos expresivos provenientes de «un contexto diferente.» Pero son especialmente reveladoras sus palabras acerca de la reacción de Coppola al ver por primera vez unos planos que mostraban la selva en llamas y que acabarían formando parte de la secuencia inicial del film. Para el director de *Apocalypse Now* esta visión «tenía algo de misterioso y profundamente auténtico»: la imagen de la *jungla ardiendo* poseería un carácter irreductible, que escapa a la comprensión, y al mismo tiempo encerraría una verdad profunda que apunta a la esencia del texto. Más aún, Coppola afirma que tal imagen «era un símbolo de toda la aventura vietnamita».

Esta última frase puede ser interpretada de distintas maneras. Por un lado, la imagen de la selva en llamas sería «un símbolo» en el sentido de que recogería el carácter de la intervención —de la *aventura* militar— norteamericana en Vietnam. Por otro, esta imagen sintetizaría también el proceso de producción de la película en Filipinas-Vietnam, que, como hemos visto ya, acabó por convertirse en una auténtica *aventura* para Coppola y su equipo. Pero por encima de todo, la imagen de la selva ardiendo vendría a condensar *Apocalypse Now* en tanto texto, es decir, en tanto experiencia intensa para el espectador, que

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 152-153.

vive su propia «aventura vietnamita» al contemplar la película. Probablemente estos tres niveles de “simbolización” se encuentren superpuestos en la idea expresada por Coppola, si bien el último de ellos es el más interesante desde el punto de vista del análisis textual.

Las dos series de imágenes comentadas —y algunas otras de las que hablaremos en próximos capítulos— se combinan en “Esperando en Saigón” a través de un montaje fílmico dominado por los fundidos encadenados y las largas superposiciones. Sobre una parte de este entramado se despliega la voz *over* del capitán Willard, protagonista y narrador del film.

Los comentarios de Murch nos ilustran de nuevo acerca de este particular:

Coppola anotó la primera versión seria del guión de Millius y después ambos se turnaron para realzar, adornar e, incluso, modificar sustancialmente tanto los personajes como el relato. Este proceso nunca llegó a una conclusión propiamente dicha. Aunque Milius no iba a participar en la fase de rodaje, Coppola fue desmenuzando el guión a medida que pasaban los meses, puliendo una escena, añadiendo una imagen allí. La narración, la filigrana más brillante en el diseño de la película, ni siquiera existió hasta que la fotografía principal estuvo completa.¹⁵⁶

Como es lógico, esta voz narradora se encargará de introducir numerosos aspectos importantes en el texto, aunque, al igual que las imágenes a las que acompaña en esta secuencia, no estaba prevista en el guión, ni antes ni durante el rodaje. La totalidad de la voz *over* de Willard, tan nutrida y determinante a lo largo de la película, fue en realidad escrita y añadida en la fase de postproducción para dar coherencia a un conjunto que probablemente la había perdido tras los trabajos de captación de imagen.

Recapitulemos ahora el proceso completo de elaboración de “Esperando en Saigón”, según se desprende de las palabras de su montador.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 63

En primer término, fueron recuperados materiales expresivos de diversa procedencia que se encontraban un tanto “perdidos” u “olvidados”, pues no estaba previsto que formaran parte del film.

A continuación, en la sala de montaje hubo de efectuarse una selección de fragmentos, descartándose los redundantes y recortándose los demasiado extensos.

Más tarde, se realizaron algunas re combinaciones imprevistas de materiales fílmicos, lo que, como se verá más adelante, condujo a generar saltos espacio-temporales poco usuales e inexplicables desde un punto de vista narrativo.

Finalmente, fue necesario llevar a cabo una recomposición sobrevenida —o “forzada”— de todo el conjunto mediante la introducción de una voz *over* que dotara de sentido a una serie de elementos expresivos que tras los cambios lo habían perdido, al menos en parte.

Bien mirado, hay algo en el proceso de construcción de *Apocalypse Now*, especialmente en esta primera secuencia, que recuerda a los cuatro factores que según Freud participan en la formación de los sueños: la labor de condensación, el proceso de desplazamiento, la regresión y la elaboración secundaria o interpretativa.¹⁵⁷ Y esta afinidad todavía resulta mayor si tenemos en cuenta la idea de Coppola de considerar «la barrera verde de la jungla que, de repente, se convierte en llamas» como «un símbolo de toda la aventura vietnamita», ya que, como indicaba el propio Freud, la *representación simbólica* juega un papel esencial en la elaboración de los sueños.¹⁵⁸

En el capítulo que cierra este primer apartado del análisis, con más datos y con la experiencia acumulada, volveremos sobre el carácter onírico de “Esperando en Saigón”.

¹⁵⁷ Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 2, Madrid, Biblioteca Nueva, [1900] 1997, «Cap. VI: La elaboración onírica», p. 516 y ss.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 559 y ss.

6.3.- *The End*.

Otro componente modular de la primera secuencia de *Apocalypse Now* es su banda sonora musical, integrada en exclusiva por la canción *The End* del grupo The Doors¹⁵⁹, un célebre tema de *rock psicodélico*¹⁶⁰ de finales de los años sesenta.

The End es una canción muy larga —cerca de doce minutos en su versión de estudio¹⁶¹— estructurada a partir de tres *crescendos* separados por unos intervalos de mayor tranquilidad en los que la parte cantada se convierte casi en recitado. Los dos primeros *crescendos*, integrados a su vez por varios vaivenes menores, se suceden imprimiendo al tema un carácter cíclico y un progresivo dramatismo hasta llegar al enorme *crescendo* final, de tipo “psicodélico”, en el que las formas y los motivos de la canción son llevados al paroxismo. Tras alcanzar la cúspide, una nueva fase descendente conduce hasta el final del tema.

¹⁵⁹ El grupo norteamericano The Doors desarrolló su actividad musical en el periodo, breve pero intenso, comprendido entre 1965 y 1971. Durante este tiempo, publicaron seis elepés originales de estudio, con canciones de los estilos *rock and roll*, *rock psicodélico* y *blues*. El líder y cantante del grupo, Jim Morrison, murió en 1971, al parecer a causa de una sobredosis de drogas y alcohol. Su figura se ha convertido en una leyenda de la música *rock*. Cf. VEGA, Inés, *Jim Morrison y The Doors*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 13-115.

¹⁶⁰ El *rock psicodélico* tuvo gran predicamento a finales de los años 60, especialmente en Gran Bretaña y en los Estados Unidos. Su nombre hace referencia al propósito de evocar musicalmente las experiencias de alteración psíquica inducidas por las drogas alucinógenas. Se trata de un estilo en el que se emplean con profusión las guitarras eléctricas y los teclados, y en el que suele incluirse algún tipo de instrumentación exótica (indostánica, por lo general). Destaca también el protagonismo otorgado a los solos instrumentales de larga duración. Asimismo, en sus grabaciones se introducen marcados efectos de estudio, como panorámicas sonoras, retardos, reverberaciones, etc. Normalmente sus melodías son modales, mientras que sus letras suelen tener una inspiración surrealista, esotérica o pseudomística. El *rock psicodélico* está considerado un eslabón entre el primer *rock* basado en el *blues* y las posteriores formas de *rock progresivo* y de *heavy metal*, aunque también tiene influencias no occidentales, como la música surasiática. De hecho, existe una variante de este estilo llamada *raga rock* en la que el ascendente indostánico —ya sea en la construcción de los temas, en el timbre o en el uso de instrumentos como el *sitar* o la *tabla*— está muy presente. A esta variante se adscribe precisamente *The End*. Cf. SHUKER, Roy, *Rock total* (traducción de Joan Sardá e Iván Moldes Vallejo), Barcelona, Robinbook, [2005] 2009, pp. 264-265.

¹⁶¹ *The End* llegaba a extenderse incluso más en los conciertos, constituyendo una larga *performance* de gran impacto y con un papel estelar en cada actuación del grupo. Existe, por ejemplo, una versión registrada en directo que alcanza 18'01 que fue grabada en el Madison Square Garden de Nueva York en 1970. Cf. THE DOORS, *The Doors Box Set*, disc 2: “Live in New York”, CD, Beverly Hills CA, Elektra Records, 1997, pista 10.

Sobre un obstinado bordón¹⁶² se desliza una melodía de guitarra eléctrica en escala menor armónica que confiere a la pieza unos rasgos exóticos, de reminiscencias indostánicas. Un sintetizador trabaja en la misma línea melódica, introduciendo algunas variaciones enriquecedoras. El acompañamiento de bajos está interpretado, como era norma en el grupo, por un *Fenders Rhodes* —una especie de órgano eléctrico de tonos graves— que proporciona un aspecto solemne al conjunto. La base rítmica del tema tiene también un marcado toque oriental, pues está sustentada en una percusión que recuerda a las *tablas*¹⁶³ de la música surasiática y que cuenta, además, con abundante presencia de metal. Por encima de esta línea iterativa se despliega la magnética voz de Jim Morrison, que en algunos momentos se aproxima al susurro y en otros, en cambio, grita desaforadamente.

The End busca, y en gran medida consigue, una síntesis musical entre ciertos componentes orientales —o cuanto menos pretendidamente orientales— y otros más próximos, de corte occidental. Esta yuxtaposición entre Oriente y Occidente es un rasgo a tener en cuenta, ya que algo muy similar ocurrirá con algunas imágenes del film a las que la canción acompaña.

En el próximo capítulo nos ocuparemos detenidamente de la porción de la letra que se escucha en la película. Por el momento nos limitaremos a realizar unas cuantas consideraciones de carácter general sobre este texto cantado.

¹⁶² El *bordón* o *pedal* es un efecto de acompañamiento, monofónico o armónico, en el que una nota o un acorde suena continuamente, ya sea de manera sostenida o repetida, a lo largo de toda una pieza musical, o al menos de buena parte de ella. Normalmente establece la tonalidad sobre la que se construye el resto del tema. El uso sistemático de bordones tiene su origen en el antiguo Oriente Próximo, y desde allí se difundió hacia la India, Europa y África. En la actualidad, el bordón es muy utilizado en la música india, en la que suele interpretarse con un instrumento llamado *tambura*. Cf. VAN DER MERWE, Peter, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, [1989] 2002, p. 11.

¹⁶³ El término *tabla* se deriva del árabe y significa *tambor*. Se trata de un instrumento consistente en un par de tambores simples, uno mayor y otro menor, de sonidos distintos, que se presentan siempre unidos y que son tocados con las manos por una misma persona. Existe una gran variedad de tambores de este tipo y están ampliamente difundidos a lo largo del sur y el oeste de Asia, así como en el norte de África. La *tabla* es muy utilizada en la música indostánica, tanto vocal como instrumental. Cf. SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, Londres, Macmillan, [1980] 1995, p. 506.

*The End*¹⁶⁴ integra varios motivos que a primera vista parecen un tanto inconexos. En líneas generales habla del tránsito de una determinada época o estadio vital a otro nuevo, poco definido en el texto, pero que claramente viene a arrasar el anterior. El título de la canción es ya bastante expresivo en este sentido.

Como en otros temas de The Doors, en *The End* se perciben algunas trazas de misticismo chamánico —representado por elementos como una *vieja serpiente* y un *antiguo lago*, por ejemplo— que se combinan con referencias más cotidianas, como las *afueras de la ciudad* o una *autopista*. Todas estas sugerentes imágenes —y si se sigue la letra entera resulta bastante claro— aluden a un trayecto que va más allá del mero desplazamiento físico y que en realidad representa una especie de viaje iniciático: *The End* se refiere a un camino de renovación que pretende superar —violentamente— un determinado estado de las cosas.

Pero, ¿de qué tipo de cambios se trata? ¿Qué es aquello que quedará finalmente arrasado? ¿Cuál es, en definitiva, el sentido, si es que lo tiene, del trayecto del que habla *The End*?

La respuesta se halla hacia el final de canción, en una parte no incluida en la película. Justo en el momento en que el tercer *crescendo* comienza a acumular fuerzas antes

¹⁶⁴ La transcripción completa de la letra de *The End* es la que sigue:

«This is the end, beautiful friend, / This is the end, my only friend, / The end of our elaborate plans, / The end of everything that stands, / The end. / No safety or surprise, / The end, / I'll never look into your eyes again. / Can you picture what will be, / So limitless and free, / Desperately in need of some stranger's hand, / In a desperate land. / Lost in a Roman wilderness of pain, / And all the children are insane, / All the children are insane, / Waiting for the summer rain. / There's danger on the edge of town, / Ride the king's highway. / Weird scenes inside the gold mine, / Ride the highway west, baby. / Ride the snake, / Ride the snake. / To the lake. / The ancient lake, baby, / The snake is long, / Seven miles, / Ride the snake. / He's old, / And his skin is cold. / The west is the best, / The west is the best, / Get here and we'll do the rest. / The blue bus is calling us, / The blue bus is calling us. / Driver, where you taking us? / The killer awoke before dawn, / He put his boots on, / He took a face from the ancient gallery, / And he walked on down the hall. / He went into the room where his sister lived, / And then he paid a visit to his brother, / And then he walked on down the hall. / And he came to a door, / And he looked inside. / "Father?" / "Yes, son?" / "I want to kill you. / Mother? I want to..." / Come on baby, take a chance with us / Come on baby, take a chance with us / Come on baby, take a chance with us / Come on baby, take a chance with us / And meet me at the back of the blue bus. / Blue rah, round the... / Do the, blue bus, / Do the... / Come on, yeah... / Yeah, yeah, / Yeah, yeah, / Yeah, yeah. / This is the end, beautiful friend. / This is the end, my only friend, / the end. / It hurts to set you free, / But you'll never follow me. / The end of laughter and soft lies, / The end of nights we tried to die. / This is the end.» Citado en VEGA, Inés, *Jim Morrison y The Doors*, óp. cit., pp. 142-144.

de su estallido definitivo, arranca un pasaje cargado de tensión que musicalmente progresa de manera bastante contenida, pero que acaba dando paso a la mayor intensidad interpretativa desplegada por Morrison en todo el tema:

The killer awoke before dawn, / He put his boots on, / He took a face from the ancient gallery, / And he walked on down the hall. / He went into the room where his sister lived, / And then he paid a visit to his brother, / And then he walked on down the hall. / And he came to a door, / And he looked inside; / «Father?» / «Yes, son?» / «I want to kill you. / Mother? I want to...»

[El asesino se despertó antes del amanecer, / Se puso las botas, / Miró desde la antigua galería, / Y bajó al vestíbulo. / Fue hasta la habitación donde vivía su hermana, / Y después visitó a su hermano, / Y después bajo al vestíbulo. / Y llegó hasta una puerta, / Y miró dentro; / ¿Padre? / ¿Sí, hijo? / Quiero matarte. / Madre, quiero...]¹⁶⁵

Lo más curioso es que al principio estas estrofas no aparecían en la canción. En las actuaciones que los recién formados The Doors ofrecían en un pequeño local de Los Ángeles, *The End* era un tema abierto y maleable que se interpretaba siempre para cerrar los conciertos. Esto cambió cuando una noche Jim Morrison introdujo por sorpresa el citado fragmento, provocando un considerable revuelo entre el auditorio, pues las palabras finales omitidas en la versión grabada (y arriba transcrita) sí fueron pronunciadas sobre el escenario: «Mother? I want to fuck you.» Fue entonces cuando la canción quedó definitivamente fijada, como cuenta Paul Rothchild, el productor del grupo en aquella época:

“The End” era siempre una pieza cambiante. Jim lo usaba como una tela inacabada para sus trozos, piezas y fragmentos poéticos y los pequeños pareados y cosas que tenía ganas de decir. [...] Era una canción cambiante hasta que Jim llegó con el final nuevo y la grabamos. Después de eso, ya no cambió más.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Ibíd., pp. 144-145. [Las transcripciones y traducciones de la letra de *The End* citadas serán siempre las de Inés Vega, salvo que se indique otra cosa.]

¹⁶⁶ Citado en DAVIS, Stephen, *Jim Morrison: Vida, muerte y leyenda* (traducción de Joan Sardá), Barcelona, Robinbook, [2004] 2005, p. 128.

El propio Morrison declaraba lo siguiente acerca del efecto que tuvo la introducción de esta parte de la letra:

Algo se desencadenó de pronto. Justo en aquel mismo momento, me di cuenta de qué iba la canción entera; hacia dónde se había encaminado todo.¹⁶⁷

La mayoría de comentaristas del grupo¹⁶⁸ coinciden en resaltar el gran interés —la fijación, cabría decir— que por aquel entonces Jim Morrison sentía por el mito griego de Edipo, y más en particular por la interpretación que Nietzsche realizara de las dos tragedias de Sófocles que tratan sobre este personaje.¹⁶⁹ Un interés que finalmente cristalizó en este episodio descarnado en el que se apela de forma explícita al parricidio y al incesto.

The End gira temática y musicalmente en torno a este fragmento con aspecto de interpolación. Tanto los cambios traumáticos anunciados al comienzo del tema como el trayecto “iniciático” sugerido a continuación convergen a la postre en el asesinato de un *padre* y en las ansias de unión sexual con la *madre*. Todo el texto cantado, incluyendo el ininteligible frenesí que acompaña al apogeo del *crescendo* final, adquiere su verdadera razón de ser a través de este pasaje.

¹⁶⁷ Cit. en *ibíd.*, p. 129.

¹⁶⁸ Cf., p.ej., CRISAFULLI, Chuck, *The Doors, When the Music's Over: The Stories Behind Every Song*, New York, Thunder's Mouth Press, 2000, pp. 38-39.

¹⁶⁹ En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche apunta dos interpretaciones aparentemente distintas: en primera instancia, señala que «el desgraciado Edipo fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él.» Podría decirse, por tanto, que Nietzsche atribuye una función expiatoria a este personaje. Sin embargo, a continuación afirma que «el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza.» Sobre Edipo recaería entonces la punición —el precio a pagar— por arrebatarse unos secretos que pertenecen a la naturaleza. Y así, el personaje constituiría una suerte de Prometeo pasivo, tal y como indica el propio filósofo más adelante. En realidad, ambas interpretaciones resultan complementarias: Nietzsche enlaza directamente el «error» o los crímenes cometidos por Edipo con el acceso a una suerte de «sabiduría» superior, de cariz «dionisiaca». Digamos que serían estos crímenes los que le confieren un «saber» que sí, por un lado, conduce a quien lo adquiere a la «miseria» y a la muerte, o lo que es lo mismo, a «la disolución de la naturaleza», por otro, genera unas consecuencias benéficas para aquellos que le rodean. Cf. NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia* (traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, [1872] 1973, pp. 89-91.

La canción de The Doors volverá a sonar en los momentos culminantes del film, cerca ya de su conclusión, aunque esta vez se tratará de un segmento sin letra. En cualquier caso, *The End* está presente tanto en el comienzo como en la clausura de *Apocalypse Now*, es decir, en dos momentos trascendentales del texto filmico. Lógicamente, esto ha de llevar a preguntarnos qué clase de relación guarda dicho tema musical con la película.

Para empezar, resulta llamativo que los procesos de gestación de *The End* y de “Esperando en Saigón” siguieran caminos tan similares. Ray Manzarek, miembro y compositor destacado de The Doors, al recordar el primer contrato para actuar en público que el grupo consiguió en 1966, aporta algunas claves sobre la creación de *The End*:

Tuvimos la oportunidad de trabajar temas como “Light My Fire”, “When The Music’s Over” o “The End”, que era originalmente una pieza muy corta, pero como teníamos que llenar las actuaciones, empezamos a extender las canciones llevándolas a áreas que ni siquiera nosotros habíamos imaginado... tocábamos colocados todas las noches. Era el famoso verano del ácido y eso nos hacía improvisar mucho realmente.¹⁷⁰

Al igual que la primera secuencia de *Apocalypse Now*, *The End* es producto de una serie de extensiones y recomposiciones no contempladas inicialmente. Todos estos cambios condujeron al tema a una nueva dimensión, «a áreas que ni siquiera» The Doors «habían imaginado.» Manzarek, además, atribuye a las drogas una función primordial en el nacimiento de esta y otras canciones del grupo. En concreto, se refiere al «ácido» o LSD, una sustancia con una alta capacidad para provocar alucinaciones y estados de conciencia alterados. Algo que, como veremos más adelante, también formará parte del contenido de “Esperando en Saigón” y de otros episodios importantes del film.

Pero hay un aspecto de la configuración de la banda sonora de *Apocalypse Now* especialmente revelador: la inclusión de *The End* en la película se deriva del propósito

¹⁷⁰ Citado en VEGA, Inés, *Jim Morrison y The Doors*, óp. cit., p. 27.

inicial de Millius y Coppola, descartado después en postproducción, de utilizar varios temas de The Doors como banda sonora musical del film. Como recuerda Murch:

En un principio estaba previsto que The Doors salieran en toda la película [...]. Probamos muchas canciones, muchas, pero todo lo que poníamos en la película era tan adecuado que quedaba mal, daba en el clavo con tanta firmeza que parecía petulante e inmaduro. La única conexión que había era un vínculo muy estrecho entre la psique de Jim Morrison y la psique de esta película.¹⁷¹

Los mismos argumentos que explican el descarte de tantas canciones —la excesiva obviedad y redundancia que generaban una vez combinadas con las imágenes del film— dan cuenta del motivo por el que *The End* sí sobrevivió al proceso de montaje. Diríase que este tema condensa toda la música de The Doors, y que representa como ningún otro la conexión «entre la psique de Jim Morrison» y «la psique de esta película». De ahí que todos los demás resultaran superfluos.

Ya hemos visto qué hay en el núcleo de *The End*. Dado «el vínculo muy estrecho» que esta composición musical tiene con el film, quizá encontremos algo parecido en el fondo de *Apocalypse Now*.

6.4.- Preludio filmico.

Como venimos apuntando, la secuencia inaugural de *Apocalypse Now* es a la vez una introducción, un resumen y un anticipo del conjunto del texto.

En su análisis de la película, Ramón Moreno Cantero no ha dudado en calificar de «prólogo» a esta secuencia:

¹⁷¹ Entrevista de Peter Cowie con Walter Murch, Londres, 30 de Marzo de 1999; citado en COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 153.

El *prólogo* retroalimenta el relato haciéndolo circular como si de un bucle sin fin se tratase, girando sobre el rostro del capitán [Willard] como ese ventilador que no cesa: toda su febril estancia en la habitación-celda de Saigón, prisionero de sí mismo, es un destilado de los principales temas [...].¹⁷²

Este mismo autor atribuye a Rafael Cherta Puig otra idea muy interesante al respecto: la secuencia-prólogo de *Apocalypse Now* podría equipararse a las *oberturas* musicales típicas de las superproducciones norteamericanas desde finales de los años cincuenta, como es el caso de algunas películas de David Lean.¹⁷³

No obstante, y para ser más precisos, añadiremos que “Esperando en Saigón” se corresponde mejor con un *preludio* —un término también proveniente del ámbito musical y especialmente ligado a la ópera— que con una obertura. Véase, si no, la siguiente definición:

Preludio Introducción musical de una ópera en estrecha relación temática con el resto de la obra y que, normalmente, da paso directamente a la primera escena. A diferencia de la obertura, que es una pieza musical en sí misma. El preludio fue introducido en la ópera por Wagner con *Lohengrin*, aunque en las últimas obras de Mozart ya se observaba los primeros indicios de una estrecha relación temática.¹⁷⁴

La particularidad del preludio estriba en la «estrecha relación temática» que guarda con el conjunto de la obra de la que forma parte. Un preludio, tal y como indica su nombre, preludia, esto es, anticipa lo esencial de un texto musical. Por tanto, tiene un carácter de condensación que la obertura, dada su mayor autonomía respecto del conjunto de la obra, no alcanza.

¹⁷² MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, óp. cit., p. 84.

¹⁷³ Ídem, en una nota al pie.

¹⁷⁴ BATTÀ, András (Editor), *Ópera: Compositores, obras, intérpretes*, (traducción de Cristina Ballesteros et. al.), Barcelona, Könemann, 2005, «Apéndices: Glosario», p. 874.

En el capítulo quinto hacíamos referencia a la vocación operística de *Apocalypse Now*.¹⁷⁵ Siguiendo esta misma línea, no sería descabellado considerar “Esperando en Saigón” un preludio cinematográfico, puesto que el papel que esta secuencia desempeña en relación con el conjunto del film es muy similar al del preludio musical.

Por otro lado, no deja de ser significativo que la definición de preludio citada haga referencia a Richard Wagner —de hecho, se le considera el introductor de este recurso expresivo en el mundo de la ópera—, porque lo cierto es que *Apocalypse Now* presenta unas notables resonancias con la obra de dicho compositor. El caso más obvio es la ya comentada inclusión en el film de una pieza conocida como «La cabalgata de las valquirias», utilizada como música diegética en la secuencia en que los helicópteros del coronel Kilgore arrasan una aldea vietnamita.¹⁷⁶ Este tema operístico —en buena medida popularizado en la cultura de masas por la propia película— está tomado de *La valquiria*¹⁷⁷, concretamente del inicio de su tercer acto. Aunque la relación de *Apocalypse Now* con la tetralogía wagneriana no concluirá aquí, como veremos en el último apartado del análisis.

Para terminar, señalaremos que “Esperando en Saigón” se compone de tres secciones distintas, marcadas tanto por ritmos de montaje desiguales como sobre todo por diferencias ostensibles en la banda de sonido: en la primera y en la tercera sección destaca la música de *The End*, mientras que en la segunda lo hace la voz *over* del protagonista-narrador. Por ello, y puesto que se trata de una secuencia de extensión considerable [7 minutos y 17 segundos], así como de una notable complejidad formal, será conveniente

¹⁷⁵ Véase, pp. 100-101.

¹⁷⁶ “Ataque en helicóptero”, capítulo 8 del menú selección de escenas de la edición en DVD de referencia.

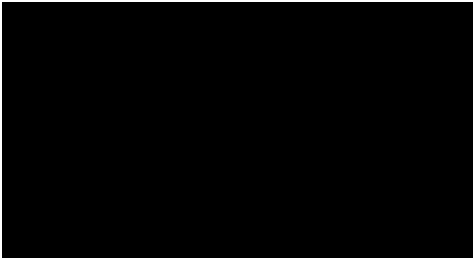
¹⁷⁷ *La valquiria* constituye la “primera jornada”, esto es, la segunda parte de *Der ring des Nibelungen*, un “drama musical” —así quiso Wagner que se le llamara— compuesto por tres “jornadas” —*Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*— y un prólogo —*Das Rheingold*. Wagner comenzó a trabajar en esta tetralogía en 1848 y no la concluyó hasta veintiséis años después. Las distintas partes del ciclo se estrenaron entre 1869 y 1876. Cf. BATTA, Andrés, *Ópera*, óp. cit., p. 794 y ss.

abordar el análisis de cada una de las partes de este *preludio filmico* en un capítulo distinto, dejando para un capítulo final las principales conclusiones alcanzadas sobre el conjunto.

7.- Al principio, el fin.

7.1.- Fuego sobre la jungla.

Apocalypse Now comienza con un plano en negro de once segundos de duración.



Este aplazamiento del previsible desfile de imágenes se presenta ante el espectador como algo parecido a un *todavía no*, generándose así una expectativa añadida a la habitualmente presente en quien se dispone a ver una película.

Aunque un movimiento como éste, de contención de la mirada justo al comienzo del film, no es nada nuevo. Al contrario, son muchas las obras cinematográficas que inician su discurso evitando presentar unas imágenes a modo de introducción clarificadora y que, en cambio, arrancan con una estrategia de dilación, ocultamiento o ambigüedad. *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, EEUU, 1956), por ejemplo, empieza con un plano ocupado por un muro de ladrillos.¹⁷⁸



¹⁷⁸ FORD, John, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, Warner Bros. Pictures, EEUU. 1956), DVD (zona 2), Warner Home Video, 2002, cap. 1 [0:00:00 a 0:01:26].

La austera tapia —que sirve de fondo tanto para los títulos de crédito como para la banda sonora musical— acota el campo de visión del espectador, conteniendo durante unos momentos su mirada. Por esta vía, el muro permite que en el texto, ya desde su inicio, se escriba un sujeto que comparece precisamente allí donde alguna incertidumbre se plantea, donde algo se le resiste.¹⁷⁹

Este tipo de operaciones discursivas son, como ha señalado González Requena, un rasgo característico de los textos artísticos.¹⁸⁰ Y el comienzo de *Apocalypse Now* apunta en esta dirección.

Sin embargo, hay algo en este plano en negro que impide su completa equiparación con el ejemplo citado. Es cierto que en ambos casos se produce una contención de la mirada y un aplazamiento del inicio de la narración, pero el plano inicial de *Apocalypse Now* tiene un carácter distinto, más radical: sobre su oclusivo fondo oscuro no aparece ningún elemento visual identificable, tampoco títulos de crédito o música. Y así, mientras que la imagen del muro en *Centauros del desierto* se presta en alto grado a la connotación, el inicio de la película de Coppola, sin imágenes ni signos, sumerge al espectador durante unos instantes en una especie de foso. Digamos que con este plano en negro se dibuja el comienzo —a modo de anticipo, si se quiere preparatorio— de un trayecto narrativo que conducirá hasta ciertas profundidades necesariamente oscuras y, en el fondo, tan vacías como el propio plano.

Por otra parte, esta persistente pantalla negra genera un segundo efecto que merece la pena destacar: ante la ausencia de imágenes, toda la atención del plano se concentra en una banda sonora en la que un extraño ruido, difícil de reconocer en un primer momento, hace acto de presencia. Se trata de un zumbido cíclico que progresivamente se percibe más cercano hasta que —por medio de lo que en su día fue una innovadora aplicación de sonido

¹⁷⁹ Las ideas presentadas en este punto provienen del detallado análisis textual de *Centauros del desierto* que Jesús González Requena llevó a cabo en su seminario de doctorado “Los registros de la imagen”, impartido en la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 1996-1997.

¹⁸⁰ Véase p. 40.

envolvente¹⁸¹— efectúa una panorámica sonora en *primer plano* que se desplaza frente al espectador de izquierda a derecha. Este inquietante ruido, lejos de atenuar la incertidumbre convocada por la pantalla en negro, la acrecienta.

Por fin, un fundido desde negro se abre a luz. Sobre la pantalla se proyecta un *gran plano general* estático que muestra un bosque de palmeras y densa vegetación.



Una rara calma domina este plano. Transcurren quince segundos hasta la irrupción en pantalla del primer elemento móvil, y otros cincuenta hasta el inicio de un largo y pausado movimiento de panorámica que permitirá ampliar este mismo punto de vista. En conjunto, el cuadro permanece en cámara fija durante algo más de un minuto. Su inusual duración y estatismo fuerzan al espectador a una exploración visual reiterada e intensa de la imagen que contiene: sin duda, se trata de un bosque tropical, de una *jungla*. Pero, ¿hay algo más en este cuadro? ¿Qué esconde la cobertura vegetal? Y por otro lado, ¿qué relación guarda con ella el zumbido cíclico que sigue oyéndose junto al plano de imagen?

Por el momento, registraremos el término *jungla*, un elemento que aparecerá una y otra vez durante esta primera secuencia y que seguirá repitiéndose de manera constante a lo largo del film.

Aunque Coppola no la nombraba directamente, esta *jungla* remite a uno de los «elementos básicos» de la película que el director señalaba en su anotación: en concreto,

¹⁸¹ En relación con el uso de sonido “fragmentado” en la película, véase p. 99.

cuando escribía «TIERRA» y a continuación especificaba —junto a «barro», «agujeros» y «cráteres de bombas»— «follaje verde».

Cuando hayamos terminado de recorrer el preludio volveremos sobre este término.

El extraño zumbido escuchado hace un instante repite su paulatina aproximación, esta vez junto a la imagen de la jungla. Aunque ahora se verá actualizado en forma de algo que ya comenzaba a intuirse: el ruido proviene de un helicóptero militar que cruza fugazmente el cuadro de izquierda a derecha, tal y como había hecho antes la panorámica sonora.



Bien pensado, la irrupción en pantalla de la aeronave conecta con un momento anterior al comienzo del film: el espectador ya esperaba, puesto que es uno de los aprioris que rodean a la película, asistir a un espectáculo cinematográfico que tiene en la *guerra* uno de sus motivos más destacados. Más aún, encontrarse con la guerra es una de las principales razones, si no la fundamental, por las que alguien decide ver *Apocalypse Now*.¹⁸² Con el paso del helicóptero militar se produce una primera e inequívoca confirmación del citado presupuesto: la guerra —bajo forma de lo que asemeja ser un negro e inquietante insecto volador— se cierne sobre la jungla para, desde allí, proyectarse sobre la totalidad del texto.

Un nuevo motivo que en seguida va a entrar en escena reforzará esta sensación: en cuanto el helicóptero sale de campo, un suave humo anaranjado se apodera lentamente del plano.

¹⁸² Ya hemos comentado que la identificación de *Apocalypse Now* con la Guerra de Vietnam constituyó un argumento de peso para atraer al público: véase p. 91.



El humo, como la máquina volante que lo ha precedido, introduce un ingrediente artificial y en gran medida perturbador sobre un paisaje tan *natural*.

De entrada, el humo interfiere la visión de la jungla, al interponerse entre ésta y la mirada del espectador: es un humo que desvanece, distorsiona y oculta, creando un cierto halo de misterio en torno a la selva. Pero también este humo, como evidente indicio que es, anuncia algo que va en la misma línea de lo aportado por el helicóptero militar: *por el humo se sabe dónde está el fuego*, y éste, a su vez, remite a la destrucción, a la guerra y finalmente a la *muerte*. Porque es la violencia extrema de la muerte lo que al fin y al cabo se administra en toda guerra.

El inmediato paso de otro helicóptero insiste en esta impresión.

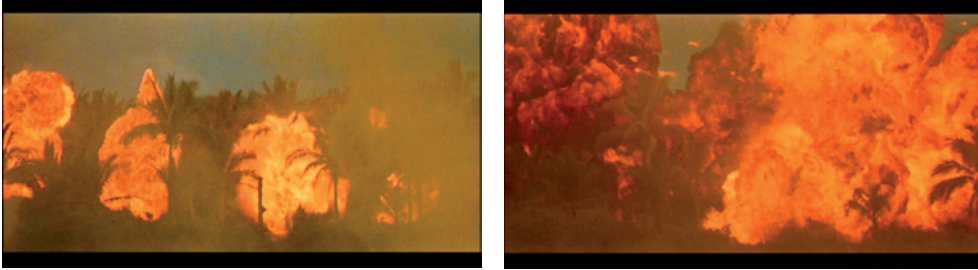


Coincidiendo con la aparición del humo, empieza a sonar el tema *The End*. Se trata del comienzo de la canción y por tanto del inicio del primero de los *crescendos* que la componen, de forma que la intensidad y el ritmo de la música no dejarán de aumentar en lo que resta de movimiento.

Al tratarse de una pieza con un marcado toque oriental, podría parecer que la función de la música aquí es meramente ambientadora, contextualizando unos planos que

muestran una selva asiática. Pero pronto tendremos ocasión de confirmar que el papel de *The End* en la película va mucho más allá.

Después de pasar una tercera aeronave, varios grandes fuegos estallan en la jungla.



Por más que haya sido presagiado por el humo naranja, este desmesurado incendio provoca un fuerte impacto visual. A medio camino entre un progresivo proceso de combustión y la virulencia fulminante de una bomba, la explosión de una enorme masa rojiza golpea las retinas del espectador.

En su anotación, Coppola señalaba el «FUEGO» como una de las «unidades básicas» de la película, y junto a este término añadía la fórmula «bombardeos nocturnos». Pese a que es de día en este caso, lo cierto es que el *fuego* aparece por primera en el film vez como resultado de un *bombardeo*. Y esta misma circunstancia se repetirá con asiduidad, bajo diversas variantes, a lo largo del film.

Al igual que pasaba antes con la *jungla*, el término *fuego* queda registrado para un posterior análisis.

7.2.- El fin.

En el preciso instante en que el incendio prende en la selva, en la banda sonora se introduce la letra de *The End*:

This is the end, beautiful friend,
This is the end, my only friend,

[Esto es el fin, bello amigo, / esto es el fin, mi único amigo,]

La voz de Jim Morrison, la primera en escucharse en la película, anuncia la presencia inmediata de un *final*: «This is the end», señala por dos veces. Sin embargo, la rotundidad de semejante afirmación no está exenta de cierta ambigüedad: ¿quién es ese «amigo» al que apela cada vez que dice que «esto es el fin»? ¿Acaso un hipotético *tú* al que un *yo* [«my»] se dirige para anunciar «el fin» de algo? O por el contrario, ¿es «el fin» mismo aquello que se reconoce como «bello» y «único amigo» de este *yo*?

En una interpretación bastante extendida, se ha argumentado que «friend» no sería aquí *amigo*, sino *amiga* o *novia*, y por tanto de lo que estaría hablando la canción es del final de una relación amorosa con una chica.¹⁸³ Es muy posible que esta idea se hallara presente en las primeras tentativas de un tema que estuvo componiéndose durante un tiempo prolongado. Pero si seguimos el desarrollo completo de la letra —y todavía más cuando la leemos en el contexto filmico de *Apocalypse Now*— no parece una explicación demasiado convincente.

El propio Morrison, preguntado sobre el significado de su enigmática composición, declaraba en 1969:

“The End”... no sé lo que intentaba decir en realidad. Cada vez que la escucho significa algo nuevo para mí. Nació como una simple canción de despedida, quizá a una chica, aunque veo que puede considerarse también algo así como un adiós a la infancia.¹⁸⁴

Al indagar en este discurso cantado, observamos que en los primeros versos de *The End* existe un dispositivo dual de enunciación a través del cual circula un enunciado —la constatación de que un final ha llegado— que se pretende desplazado desde un *yo* enunciadador a un *tú* enunciatario al que se le atribuyen cualidades positivas: amistad, belleza y exclusividad. Pero éste es un mecanismo que, en cierto modo, encubre un segundo nivel,

¹⁸³ Cf. CRISAFULLI, Chuck, *The Doors, When the Music's Over*, óp. cit., p. 37.

¹⁸⁴ Citado en VEGA, Inés, *Jim Morrison y The Doors*, óp. cit., pp. 34-35.

más profundo, en el que es el mismo *fin* el que se presenta como único, amistoso y bello. Lo cual indicaría que en el fondo este *fin* es deseado por quien toma la palabra para anunciarlo.

Dar comienzo a una narración anunciando el *final* parece un tanto paradójico. No obstante, tal paradoja encuentra precedentes en los textos apocalípticos, unos relatos dedicados justamente al anuncio del *Fin*. Atiéndase, por ejemplo, a lo que dice en su prologo el más conocido de estos textos, el neotestamentario libro del *Apocalipsis*:

Bienaventurado el que lee y los que escuchan las palabras de esta profecía y observan su contenido, porque el tiempo está cerca.¹⁸⁵

Mircea Eliade explica en su *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* que la tradición hebrea contemporánea al helenismo fue especialmente prolífica en textos de carácter apocalíptico. Y cita casos como el libro de *Daniel* (integrado en el Antiguo Testamento), el *Apocalipsis de Baruc*, el *Apocalipsis de Esdras* o el *Libro de Enoc*.¹⁸⁶

Surgido en este contexto, el cristianismo continuó cultivando el género apocalíptico como parte esencial de su concepción del mundo y de la historia. Así, además del canónico *Apocalipsis* de San Juan, existen otros libros similares redactados en los primeros años de la era cristiana que, si bien con posterioridad fueron considerados apócrifos, en su día alcanzaron una notable difusión, como es el caso del *Apocalipsis de Pedro*.

Todos estos libros presentan un rasgo común: profetizan el inminente fin violento de los tiempos presentes y el nacimiento de otra época renovada, mucho más perfecta que la anterior, que comenzará tras un juicio realizado por Dios. Por ejemplo, el *Libro de Enoc* (recogido en el canon bíblico sólo por la Iglesia Ortodoxa etíope) anuncia lo siguiente en sus primeros compases:

¹⁸⁵ *Apocalipsis* 1, 3; en *La Santa Biblia* (traducción dirigida por Evaristo Martín Nieto), Madrid, Ediciones Paulinas, [1964] 1985²³, p.1436.

¹⁸⁶ Cf. ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo* (traducción de Jesús Vallente Malla), Barcelona, RBA, [1978] 2005, p. 310.

Las altas montañas se resquebrajarán y derrumbarán y las colinas se rebajarán y fundirán, como la cera ante la llama. Y la tierra se dividirá y todo lo que está sobre la tierra perecerá y habrá un juicio sobre todos.¹⁸⁷

La idea de un *juicio* resulta clave en los textos apocalípticos judeocristianos, puesto que el final profetizado en ellos no se concibe como un cese definitivo, sino como el inicio de un futuro mejor derivado de la aplicación de una suerte de justicia universal.

Es obvio —no hay más que atender a su título— que *Apocalypse Now* guarda alguna relación con estos libros. Cabe preguntarse, entonces, si el *fin* introducido en su primera secuencia tendrá un sentido similar al de los textos apocalípticos. Sea como fuere, habremos de esperar a la conclusión de la película para comprobarlo.

De momento, y a una escala mucho más modesta, nos encontramos con que *The End* es una canción que habla del final de una época y del comienzo de una nueva edad. Al menos esto es lo que se deduce del «adiós a la infancia» señalado por Jim Morrison. Aunque, como apuntábamos en el capítulo anterior, se trata de un *adiós a la infancia* que orbita alrededor de una terrible escena de parricidio e incesto.

Regresemos ahora al *gran plano general* de la jungla.



Desde que comenzara a sonar *The End*, la cámara ha iniciado, diríase que impulsada por la música, una panorámica muy lenta que muestra una amplia extensión de

¹⁸⁷ *Enoc* 1, 6-7; en GARCÍA MARTÍNEZ, Florentino (Editor y traductor), *Textos de Qumrán*, Madrid, Trotta, 1992, p. 295.

la selva en llamas. Varios helicópteros se entrecruzan en el aire mientras una densa humareda lo envuelve todo, introduciendo una enorme confusión en la pantalla.

La letra de la canción alude en ese instante a algo no demasiado alejado de estas imágenes:

The end of our elaborate plans,
The end of everything that stands,
The end.

[El fin de nuestros elaborados planes, / el fin de todo lo que se mantiene, / el fin.]

Aparece entonces, superpuesto con la panorámica de la selva, un *gran primer plano* invertido que muestra la cara de un hombre.



Con esta imagen perturbadora se introduce un rostro por primera vez en el film. La posición invertida de la cabeza respecto del punto de vista “normal” suscita un efecto de extrañamiento y remite a una cierta deformación de lo humano, a una especie de monstruosidad. No se trata de una figura que arrastre a un proceso de identificación como el que habitualmente se deriva de la aparición en pantalla de un personaje. Y en consecuencia tampoco se produce la distensión, el efecto tranquilizador que una identificación de este tipo provoca en el espectador: enfrentado a una figura inestable, a una *gestalt* truncada, no puede sentir más que desasosiego.

Pero lo más destacable es que este plano supone la presentación del personaje protagonista de *Apocalypse Now*. En el capítulo anterior hacíamos referencia al papel de los exordios filmicos como momentos propicios para la introducción de desequilibrios

narrativos. Pues bien, en este plano invertido aparece uno muy claro: el protagonista de esta historia se encuentra, literalmente, desequilibrado. Queda por ver si a lo largo del texto se producirá una recomposición de esta inestabilidad de partida.



El segmento de *The End* que acompaña a este plano trabaja de nuevo en la misma dirección que la banda de imagen:

No safety or surprise,

The end,

I'll never look into your eyes again.

[Sin salvación ni sorpresa, / el fin, / nunca volveré a mirarte a los ojos.]

«Nunca volveré a mirarte a los ojos», a esos ojos *tuyos* a los que antes, en otro tiempo, *yo* miraba para comprobar cómo su mirada era correspondida, cabría añadir. Pues el reconfortante vínculo que *yo* establecía con los ojos de ese «bello» y exclusivo «amigo» se ha vuelto imposible con el advenimiento del «fin» y del caos irremediable, «sin salvación ni sorpresa», que le acompaña.

A la derecha del rostro invertido se superpone la imagen de un ventilador colgante cuyas aspas giran en sentido antihorario. Al fondo, el plano de la selva no ha desaparecido por completo.



Poco después, tanto el ventilador como la panorámica de la selva son sustituidos, también mediante fundido encadenado, por el plano en contraluz de una jungla ardiendo en medio de la noche.



Acompañando a esta deslumbrante y dramática combinación de imágenes, escuchamos otro fragmento de la letra de *The End*:

Can you picture what will be,
So limitless and free,
Desperately in need of some stranger's hand,
In a desperate land.

[Puedes imaginar cómo será, / sin límites y libre, / necesitando desesperadamente
la mano de algún extraño, / en una tierra desesperada.]

Otra vez se plantea cierta ambigüedad en el texto de la canción: ¿quién dispondrá de esa *ausencia de límites* y de esa *libertad* que es *posible imaginar*? ¿*Nosotros* [el *yo* enunciador y el *tu* enunciatario] o *el fin* mismo? Seguramente ambos: al mismo tiempo que se está hablando de un *fin* soberano, no limitado por nada y libre para adueñarse de la

realidad, se anuncia que un final así hará posible para *nosotros* un nuevo estadio vital —distinto del presente, puesto que se anuncia en futuro [«will be»]— caracterizado por una ausencia de límites y por una libertad absoluta, lo que en el fondo es una misma cosa.

Sin embargo, esta completa libertad no viene acompañada de las consecuencias positivas que en principio cabría esperar: la desesperación [«In a desperate land»] será el verdadero resultado de la libertad ilimitada que trae consigo el *fin* anunciado. Una desesperación que, a falta de un *comfortable amigo* al que mirar a los ojos, conduce a solicitar el sostén de un tercero: «Desperately in need of some stranger's hand». ¿Quién es ese *extraño* cuya *mano* se *necesita desesperadamente*? La respuesta podría hallarse en una figura que emerge a la derecha del cuadro justo cuando Morrison canta el último verso de la estrofa.



Se trata de la escultura de un rostro tallado en piedra de estilo oriental y de resonancias sagradas. ¿Es éste el extraño cuya mano auxiliadora demandaba la canción? ¿Podría estar aquí el remedio para la desesperación de la que habla *The End* y que tiene su correlato en las caóticas imágenes vistas en lo que va de secuencia? Todavía es pronto para responder a estas cuestiones, pero lo cierto es que el personaje dirige su mirada hacia la porción del encuadre ocupada por la estatua de aspecto divino.

Esta figura escultórica y otras similares tendrán un papel muy destacado a lo largo del film, especialmente en su tramo final. Por tanto, su aparición en este momento viene a ser un anticipo del final del texto. Y ésta es una circunstancia que volverá a repetirse, con otras imágenes, en la tercera parte del prelude.

Cabe remarcar en estos planos, por último, la simetría inversa que presentan las figuras del hombre y de la escultura. Las dos imágenes resultan muy similares en tamaño y ambas son mostradas frontalmente, aunque invertidas una respecto de la otra. ¿Cuál es la relación que guardan entre sí? ¿Son, quizá, las dos caras de una misma moneda?

Con la aparición de esta estatua sagrada se alcanza el punto álgido del *crescendo* inicial de *The End*. Un momento fuerte, muy marcado, ha tenido lugar en esta fase de la secuencia. A partir de aquí, la intensidad del tema musical descenderá con rapidez, situándose en una posición mucho más baja que pronto permitirá iniciar un nuevo *crescendo*.

7.3.- El ventilador y la pistola.

Varios fundidos encadenados seguidos hacen desaparecer tanto el incendio nocturno como la escultura oriental. En cambio, se mantiene en pantalla el rostro del personaje, superpuesto otra vez con los helicópteros, el fuego y el humo de la ya conocida panorámica selvática.



Poco después, se diluye también el *primer plano* inverso del personaje, sustituido por una nueva imagen del ventilador. La presencia de este hombre se recuperará en seguida en un plano más amplio, casi un *plano medio*, todavía invertido. El centro del ventilador

queda entonces superpuesto sobre la frente del personaje. Y lo mismo ocurre con un fuego perteneciente al plano de la selva.



A partir del encuadre invertido del personaje, la cámara inicia un movimiento de rotación sobre su propio eje, siguiendo el sentido antihorario de las aspas del ventilador.

En ese instante, el ruido de los helicópteros —mezclado con la música de *The End*, claro está— aumenta su intensidad, potenciando la presencia que las aeronaves tienen en la banda de imagen.

La insistencia en las *hélices* o *aspas*, tanto en el apartado visual —helicópteros, ventilador, giro de la cámara— como en el sonoro, es reiterada durante la secuencia. Y puesto que también será una constante a lo largo del texto, habremos de concluir que estamos ante otro de sus elementos nucleares.

En la anotación de Coppola sobre los componentes básicos del film se hacía referencia al elemento «AIRE», y seguidamente se añadía «el viento de los helicópteros + monzón», aludiendo, por un lado, al movimiento en espiral del aire que provocan las hélices y, por otro, a las tormentas estacionales típicas del sureste asiático, las cuales, por cierto, adoptan una forma enroscada de nubes y viento.

Cuando concluye el movimiento de rotación de la cámara, la cabeza del personaje queda situada transversalmente en el cuadro.



En un primer momento, daba la sensación de que este giro iba a dejar el rostro del personaje en una posición “normal”, pero finalmente no ha hecho más que pasar de una situación inestable a otra. Por su parte, la selva, el fuego y los helicópteros siguen unidos —fundidos— a la cabeza de este hombre.

Un nuevo encadenado hace desaparecer el plano anterior. Sin que llegue a desvanecerse el *gran plano general* de la selva en llamas, se superpone otra panorámica, esta vez en *primer plano*, que muestra una serie de objetos situados sobre una mesita de noche.



Entre otras cosas, podemos ver unas placas de identificación del ejército, un carné militar y un fardo de billetes poco comunes. Con esta toma en movimiento se detallan algunos aspectos sustanciales de la historia del hombre que está tumbado en la cama: las placas y el carné revelan que es un soldado norteamericano; los extraños billetes indican que se encuentra destinado en un lugar lejano y exótico. Pero hay más: junto a estos objetos se observa la fotografía de una mujer.



Esta fotografía alude a la presencia de una mujer en la vida del personaje que ocupa la habitación. ¿Una esposa, tal vez? En cualquier caso, la carta abierta sobre la que se apoya el retrato sugiere la existencia de una distancia considerable respecto de esta mujer.

La panorámica deja atrás la mesita y, siguiendo la línea que traza la almohada, llega hasta el hombre, que permanece acostado con los ojos cerrados. Sobre su cabeza —mostrada en un escorzo muy marcado— se mantiene superpuesto el plano de la jungla, el fuego y los helicópteros.



Mientras, *The End* sigue desgranando su letra:

Lost in a Roman wilderness of pain,

And all the children are insane,

All the children are insane.

[Perdido en un páramo romano de dolor, / y todos los niños están locos, / todos los niños están locos.]¹⁸⁸

¹⁸⁸ En la traducción del primer verso de este fragmento —«Lost in a Roman wilderness of pain»— hemos preferido no seguir la propuesta de Inés Vega, que lo traduce como «Perdido en unas ruinas romanas de dolor». *Wilderness* significa *páramo*, *desierto*, o en todo caso, un espacio salvaje y sin presencia humana, tal y como se deriva de la raíz del propio término. De todos modos, la traducción por «ruinas» —claramente inducida por el adjetivo que sigue, «Roman»— no deja de ser interesante, como veremos en seguida.

La *desesperación* a la que hace un instante aludía Jim Morrison ha sido sustituida ahora por el «dolor»: «Lost in a Roman wilderness of pain». Pensemos en la idea suscitada por este verso: un «páramo», un extenso espacio abierto y vacío, en el que la instancia enunciativa se confiesa «perdido», comparece acompañada de otros dos términos. El primero en clave de ausencia: un «páramo romano» es un lugar en el que algo que un día fue ha dejado ya de existir; porque Roma, aquella poderosa civilización del pasado, el Imperio que dominó el mundo, no puede ser adscrita a este desierto más que para certificar su propia ruina y desaparición. El segundo, por el contrario, en clave de presencia: la realidad anterior se ha esfumado, todo ha sido destruido, pero hay algo que todavía se afirma en este yermo: el *dolor*, cita ineludible para todo viviente, prevalece en la vaciedad.

También la *locura* hace acto de presencia en estos versos: «all the children are insane», repite Morrison. Una locura proyectada hacia el futuro y que se vislumbra generalizada, ya que son «todos los niños», la totalidad de las generaciones del mañana, quienes la padecen.

Resulta notable la precisión y la economía con las que la canción ha ido narrando el proceso de desmoronamiento que acompaña al *final* anunciado. En primer lugar, la destrucción se cierne sobre el orden semiótico: se derrumban «nuestros elaborados planes» y «todo lo que se mantiene en pie». En un segundo movimiento, la devastación alcanza el registro de lo imaginario: desaparecen las miradas amigas y los ilusorios vínculos duales [«I'll never look into your eyes again»]. Por último, algo que apunta a una cierta dimensión simbólica, la antigua Roma, queda convertida en un «páramo». Así, todos los ámbitos de lo humano se desintegran y sólo permanece aquello que inevitablemente ha de ser: el orden de *lo real*, representado a través del *dolor* y la *locura*.

Tanto el plano en escorzo del personaje como el de la selva atacada desaparecen mediante un fundido que da paso a otra panorámica, muy breve. La toma recorre la

superficie de la mesita situada en el lado opuesto de la cama: delante de un teléfono negro hay una cajetilla de cigarrillos americanos, un mechero, un vaso de whisky y una cuchara.



Estos objetos —que Ramón Moreno Cantero ha denominado la «trilogía de la drogodependencia»¹⁸⁹: tabaco, alcohol y probablemente heroína— vienen a describir el estado emocional del personaje presentado. El abuso del tabaco, el alcohol o las drogas es una marca utilizada con frecuencia en el cine para caracterizar personajes sumidos en una tormentosa situación emocional. Si este hombre recurre aquí a tales sustancias —y en adelante veremos que lo hace con asiduidad— ha de ser porque las necesita para sobrellevar una situación personal que le resulta insoportable. En qué consiste exactamente esta situación es algo que todavía desconocemos.

Una nueva panorámica —que desde el punto de vista de la toma es continuación de la que mostraba al personaje tumbado— sustituye a la anterior con un fundido. La mano del hombre sostiene un cigarrillo encendido que lleva bastante tiempo sin fumar, ya que su ceniza permanece intacta. Muy cerca de esta mano, a la derecha del encuadre, asoma la culata de una pistola. La panorámica sigue su desplazamiento de izquierda a derecha hasta detenerse en el arma, de aspecto militar, situada junto a la almohada.

¹⁸⁹ MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, óp. cit., p. 43.

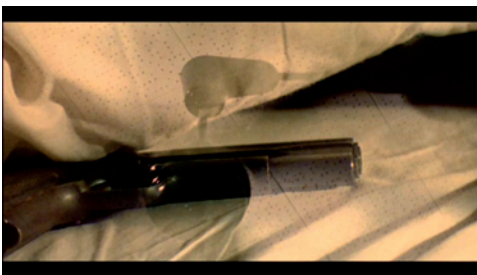


¿Qué hace esta pistola ahí? ¿De quién quiere protegerse el hombre que tiene la mano tan cerca de ella? A juzgar por el lugar en el que está ubicada, debe tratarse de un enemigo muy íntimo.

La pistola delata los temores que asedian al personaje, pero también proyecta sobre el texto la sombra de la *muerte* —como ya sucedía con el fugaz paso del helicóptero— bajo la forma de un negro artillero destinado a hacer la guerra.

A partir de la aparición del arma, la música de *The End* comienza a atenuar su intensidad, al tiempo que presenta una cierta reverberación que confiere una gradual lejanía al tema cantado. Este efecto ha sido provocado en parte a través de la edición de sonido, en una especie de *decrecendo* inducido.

En cambio, el ruido de rotor de helicóptero que veníamos escuchando aumenta su volumen de manera considerable, coincidiendo con la superposición de un plano del ventilador.



Mediante este recurso de montaje, la oscura arma —y la *muerte* que representa— queda anudada al giro del ventilador y al ruido de los helicópteros. El desvanecimiento

progresivo de la música refuerza el citado nexo, pero también acentúa el papel de transición que tiene este momento de la secuencia. Algo parece finalizar aquí para dar paso a una nueva fase del preludio.

A través de otro fundido encadenado más, la pistola desaparece y se recupera el *primer plano* invertido del personaje. El ventilador se mantiene superpuesto.



Nótese que el centro del ventilador —y por consiguiente el vértice del remolino que éste traza— queda ubicado sobre el ojo derecho del personaje. Tal superposición parece aludir a alguna experiencia visual vivida por este hombre. Y probablemente tiene que ver tanto con las imágenes de la jungla ardiendo como con la siniestra sombra proyectada por la pistola.

The End aporta un último verso, que suena lejano:

Waiting for the summer rain.

[Esperando la lluvia de verano.]

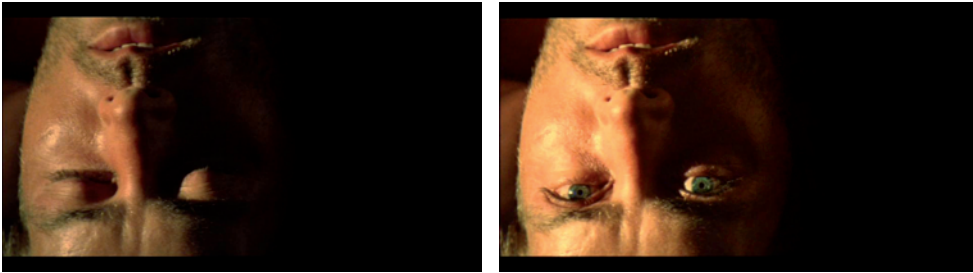
Sólo al final se ha introducido en el discurso cantado un mínimo atisbo de esperanza: «Waiting for the summer rain», es decir, *esperando* la lluvia más necesaria; pero también la más improbable. Quizá esta *agua* sea capaz de renovar, de reverdecer tanto el páramo citado en la canción como el caos representado en la pantalla.

8.- Esperando una misión.

8.1.- Despertar en Saigón.

La segunda parte de la secuencia comienza con cierta calma, y así seguirá durante su transcurso, en contraste con los impetuosos *crescendos* de música y montaje que se hilvanaban en la sección anterior; y a diferencia también de la siguiente, que será muy intensa.

Continúa en pantalla el *primer plano* invertido del personaje, ahora sin ninguna imagen superpuesta. Durante un instante mantiene los ojos cerrados, hasta que los abre de forma súbita.



Como sabemos, el personaje está tumbado en una cama. El plano que capta su rostro es por tanto de tipo cenital. Lo que significa que su mirada de frente, directa e intensa, además de apelar al espectador, se dirige al techo de la estancia.

Un contraplano actualiza esta mirada, constituyendo un plano subjetivo en contrapicado extremo: en el techo gira sin parar el ventilador colgante que tantas veces hemos visto en la sección anterior.



A partir de este encuadre, se inicia una panorámica descendente que permite descubrir buena parte de la habitación en la que se halla el personaje.

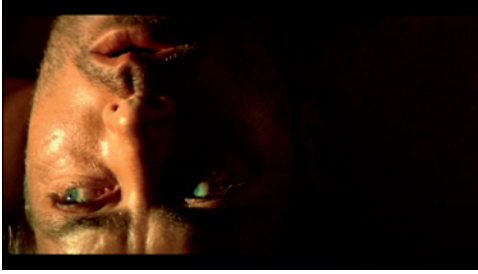


Queda claro que este hombre se encuentra en lo que parece un hotel o un pequeño apartamento y no en mitad de la jungla. Dado que a través de una ventana penetra una cálida luz natural, constatamos que es de día. Va clarificándose así la notable confusión espacio-temporal suscitada durante la primera parte de la secuencia.

El abrir de ojos del personaje explica también, al menos parcialmente, el origen de las extrañas imágenes que aparecían con anterioridad: todo parece indicar que este hombre ha despertado de un sueño en el que se combinaban una serie de ruidos tomados de su inmediato entorno real —el giro de un ventilador, el paso de varios helicópteros— con otros elementos, imágenes sobre todo, provenientes de lo que podrían ser los recuerdos de alguna acción de guerra. En *La interpretación de los sueños*, Freud señala que este tipo de operaciones integradoras, de los estímulos externos que rodean al durmiente, por una parte, y de los recuerdos traumáticos de su pasado, por otra, pueden producirse ocasionalmente en el proceso de elaboración onírica.¹⁹⁰ De todos modos, cualquier espectador sabe por experiencia propia que estas cosas a veces ocurren cuando se sueña.

De vuelta al *primer plano* invertido, el personaje dirige su mirada hacia la ventana, atendiendo a la procedencia del ruido de los helicópteros.

¹⁹⁰ Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, óp. cit., «Cap. V, Material y fuentes de los sueños: Las fuentes oníricas somáticas», p. 480 y ss.



Mediante unos simples movimientos oculares, la secuencia se ha situado en un nuevo contexto narrativo —aquí y ahora— en el que los sonidos tienen sus fuentes inmediatas en el espacio en el que se localiza el personaje: el ventilador colgante está ahí, dando vueltas en el techo de la habitación, mientras que los helicópteros sobrevuelan realmente las proximidades del edificio que la contiene.

Comienza entonces un *travelling* que se desplaza hacia la ventana de la que proviene la luz.



A la izquierda del encuadre, observamos un espejo, un objeto que desempeñará un papel fundamental en la última parte de la secuencia.

En cuanto el *travelling* se detiene, una mano surgida del contracampo entreabre la persiana que cubre la ventana.



Con esta leve acción, el *travelling* se afirma como un nuevo plano subjetivo, en el que el punto de vista del espectador coincide con la supuesta mirada del personaje cuya mano aparta la persiana.

Desde este compartido observatorio divisamos una calle que desprende un fuerte aroma colonial. Al fondo, se levanta un edificio gubernamental de estilo neoclásico. En frente, se extiende un bulevar jalonado de frondosos árboles por el que transitan peatones, gente en bicicleta y vehículos a motor, varios de ellos de uso militar y de origen norteamericano. Delante del edificio se aprecia una pancarta con un rótulo escrito en alfabeto vietnamita. En el centro del encuadre, sobre un mástil, se sitúa la bandera amarilla con tres franjas rojas de la República de Vietnam, más conocida como Vietnam del Sur. Esta misma bandera está presente también en algunos estandartes colocados en los aledaños del edificio oficial.

Junto a este cuadro, escuchamos el sonido de la calle: el griterío de los transeúntes, la música de alguna celebración militar, el ruido de los coches y el silbato de la policía que regula el tráfico.

Las referencias espaciales —la ubicación de la estancia y por tanto del personaje— se han visto enormemente ampliadas con este plano, y en seguida serán detalladas a través de una voz *over*. Asimismo, de toda esta información se deriva una consecuencia textualmente relevante: el personaje está en una ciudad, en un lugar que podríamos considerar, en cierta manera, opuesto a la jungla de hace un momento.

En la banda de sonido se introduce una voz *over* que no puede corresponderse más que con el hombre que ocupa la habitación:

—Saigón... mierda.

La primera comparecencia verbal del personaje acentúa su papel protagonista en la secuencia y por extensión en todo el film, al tiempo que refuerza el incipiente proceso de identificación que el espectador había ido estableciendo con él. Pero presenta también otros aspectos interesantes.

Por un lado, esta voz ofrece un significante que, combinado con el plano de la calle, viene a situar de forma muy concreta la narración que será introducida de inmediato: «Saigón» es el nombre de la ciudad que fue capital del antiguo Vietnam del Sur, es decir, del sector pro occidental de este país asiático desde 1949 a 1975, un periodo marcado por varios conflictos armados en la región.¹⁹¹ Se trata de un nombre, pues, que remite a un aspecto con el que de todos modos el espectador ya esperaba encontrarse en el film: la Guerra de Vietnam.

Por otro, este nombre propio comparece seguido de la expresión «mierda»: «Saigón [es] mierda», viene a decir el personaje. Cabría preguntarse por qué. ¿Tal vez porque está en medio de una guerra? En breve descubriremos que más bien es por todo lo contrario.

El siguiente plano —en el que este hombre, hasta ahora visto sólo mediante planos invertidos o en escorzo, es presentado desde un punto de vista más “normal”— confirma la procedencia de la anterior mirada a través de la persiana.



¹⁹¹ La primera fecha [1949] se corresponde con la creación del Estado de Vietnam, con capital en Saigón, por parte del poder colonial francés. En la segunda fecha [1975] se produce la toma de esta ciudad a manos del Ejército Popular de Vietnam y la consecuente desaparición de Vietnam del Sur, que pasó a formar parte de la República Socialista de Vietnam. El nombre de Saigón fue sustituido por el de Ciudad Ho Chi Minh, en honor al carismático dirigente nacionalista-comunista. Esta denominación es la que se mantiene hoy en día. Cf. ANDERSON, David L., *The Vietnam War*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 14-19 y p. 115.

La voz *over* continúa su discurso:

—Aún sigo sólo en Saigón.

El personaje toma la palabra para ofrecer una narración protagonizada por él mismo. Pero atiéndase a lo que este *yo* afirma de sí: «Aún sigo solo en Saigón». Primero dice estar «solo», esto es, aislado y al margen de todo lazo social. Después afirma estar «en Saigón», en un lugar que, como ha señalado antes, es «mierda». Lo que en suma equivale a decir que está *solo y en la mierda*. A pesar de todo, el adverbio «aún» indica que alberga cierta esperanza de poder salir de este penoso estado. Pronto sabremos cómo.



Sin abandonar el plano que muestra al personaje mirando por la ventana —y que ahora toma un trago de whisky—, la voz *over* prosigue con su narración:

—A todas horas creo que me voy a despertar de nuevo en la jungla.

Esta frase confirma que la jungla domina los sueños de este hombre, pues soñar es lo único que explicaría la sensación de «despertar» en medio de ella que le asalta. Por otra parte, este mismo enunciado corrobora que se trata de un elemento procedente de ciertos recuerdos, al parecer traumáticos, de su pasado: «despertar *de nuevo* en la jungla» significa que ya estuvo alguna vez en tal lugar. Pero, además de estas ratificaciones, la frase en cuestión aporta un detalle novedoso: los sueños de este personaje, polarizados por la jungla, se repiten con una insistencia extraordinaria: «a todas horas». Es inevitable adivinar en estas tres circunstancias una auténtica obsesión por la *jungla* y lo que ésta representa.

8.2.- Aquí y allí.

Un nuevo *primer plano* del personaje sigue al anterior. En este caso el hombre aparece recostado y con la mirada perdida en el vacío, como rememorando algo.



La voz narradora afirma:

—Cuando estuve en casa durante mi primer permiso era peor.

Así que la lamentable situación de este hombre fue todavía «peor» cuando estuvo «en casa», al regresar a los Estados Unidos por primera vez desde que fuera destinado a Vietnam.

En el siguiente plano observamos al personaje tumbado en la cama con los ojos cerrados. A su lado está la mesita de noche con los mismos objetos que veíamos en la panorámica de la sección anterior. La franja de máxima nitidez del foco concentra la atención en la carta abierta y en el retrato de la mujer.



El hombre vuelve a estar dormido, de manera que la atmósfera onírica de la primera parte de la secuencia no acaba de disiparse. La intercalación de estos dos mundos, el de la vigilia y el del sueño, es una constante en todo el preludio.

Sobre el mismo plano, un nuevo recurso viene a reforzar esta impresión: un sonido *over* compuesto por ruidos de monos, aves e insectos se superpone a la imagen de la estancia. Mediante esta fórmula, la jungla —su pulso sonoro— se mantendrá bien presente en lo que resta de sección.



El hombre despierta de golpe para atrapar una mosca. El zumbido de este insecto, al confundirse con el sonido *over* de la selva, ha actuado como una especie de puente entre el sueño del personaje y el mundo real que le rodea.

En ese momento, la voz *over* dice:

—Me despertaba y no había nada.

«En casa» —en América— al despertar «no había nada». En el sitio en el que este personaje debería haberse reencontrado con los aspectos más esenciales de su vida —en su propio *hogar*— se topó con un gran vacío. ¿Qué pudo pasar durante su primera estancia en Vietnam para que ocurriera algo así? O formulado a la inversa: ¿qué «no había» en casa que sí había encontrado en Vietnam?

El personaje toma la foto de la mujer que está sobre la mesita, se la acerca y la quema con un cigarrillo.



Mientras realiza esta acción, la voz *over* declara:

—Apenas hablé con mi mujer, sólo para decirle sí a su petición de divorcio.

Se ha establecido aquí un correlato entre la acción mostrada y el discurso verbal que, dada su excepcionalidad en la secuencia, magnifica la relevancia de este punto de la narración. Por una parte, la acción de quemar la foto esclarece un detalle apuntado anteriormente: si al ver el retrato sobre la mesita podíamos pensar que había una mujer en la vida del personaje durmiente, ahora sabemos que más bien hay una mujer fuera de su vida. Por otra, el discurso introducido aumenta un grado más si cabe el vacío que se esbozaba en la frase precedente —en el «me despertaba y no había nada»—, pues concreta que dicho vacío está relacionado con la disolución del que hubo de ser un lazo afectivo y simbólico básico para el personaje: su matrimonio.

En suma, tanto en la banda de imagen como en la narración en *over* se presenta una ruptura, un «divorcio» que funciona como paradigma de la quiebra que ha sufrido la historia vital de este hombre. Y así, un desequilibrio más se inserta en la historia que acaba de empezar.

Otro *primer plano* encuadra al personaje, esta vez sentado y con el vaso de whisky en la mano.



Un nuevo enunciado se introduce en *over*:

—Cuando estaba aquí quería estar allí. Cuando estaba allí no pensaba más que en volver a la jungla.

En estas dos frases percibimos una aparente ambivalencia a la hora de decantarse —en el plano del deseo, pues es de *querer* de lo que se habla— entre dos términos opuestos: «aquí» y «allí». Y dado que en absoluto son términos neutros los que se enfrentan —no hay más que atender a los elementos que de ellos se derivan: en un caso, la *jungla* que acompaña al *aquí*, en el otro, el *hogar* que se deduce del *allí*— resulta que nos encontramos ante una significativa contraposición que podría escribirse —y de paso extenderse— así:

Aquí, Vietnam, Jungla, Guerra / Paz, Hogar, América, Allí

¿Dónde quiere estar este hombre, *aquí* o *allí*? Al volver atrás en su discurso, comprobamos que este conflicto ya ha sido resuelto en buena medida: «Cuando estuve en casa durante mi primer permiso era peor, me despertaba y no había nada». Pues es *nada* —el vacío que se apuntaba hace un instante— lo que el personaje encuentra *allí*, en *América*, en el *hogar*, en la *paz*. Por eso, aunque en un primer momento «quería estar *allí*», «cuando estaba *allí* no pensaba más que en volver a la *jungla*», es decir, a *Vietnam*, a la *guerra*. La elección parece clara, y el posterior desarrollo de la historia se encargará de ratificarla.

Sin embargo, hay algo que no acaba de encajar en este razonamiento. Si el personaje ha optado finalmente por estar *aquí*, ¿por qué se encuentra en una situación tan lamentable como la descrita? ¿Acaso no es en Vietnam donde quiere estar?

Sólo cabe una respuesta: *Saigón*, el lugar en el que en estos momentos se halla el personaje, no es, ni mucho menos, el *aquí* que acabamos de deducir. Saigón no es *Vietnam*, no es la *jungla*, no es la *guerra*. De alguna manera, esta ciudad sigue formando parte del *allí*. Por eso este hombre decía antes que «Saigón [es] mierda»: no por estar en medio de una guerra, sino por no estar lo suficientemente cerca de ella. Salir de Saigón —recordemos la esperanza introducida por el adverbio «aún»— y dirigirse al lugar hacia el que *aquí* señala se intuye, entonces, como la única posibilidad de escapar al desolador estado de ánimo que envuelve al personaje.

El hombre apura el vaso de whisky. En ese mismo momento, su voz *over* asegura:

—Llevo aquí una semana, esperando una misión. Estoy desmoralizado.

¿Qué pasa exactamente en Saigón que llega a quitar la moral de esta manera? Tal y como acabamos de comprobar, en Saigón —como «en casa»— no ocurre nada. Sólo uno puede ser el motivo de la desmoralización de este hombre: sus energías se están diluyendo en la parálisis, en el no acontecer que domina en este lugar. En realidad, lo que le está debilitando es un vacío muy similar al que encontraba al despertar *en casa*.

Pero esta declaración contiene un matiz relevante: estar «desmoralizado» —«getting softer» [*volviéndome más débil*], en la versión original— es un término que encierra una estructura comparativa, pues para que alguien haya perdido la moral —o se haya vuelto más débil— hubo de tenerla —hubo ser fuerte— alguna vez, al menos más de lo que es ahora.

Existen, lógicamente, dos puntos desiguales que enmarcan esta comparación: en un extremo, el presente de debilidad al que ha llegado el personaje tras una semana de

permanencia en *Saigón*; en el otro, una situación de mayor fortaleza de la cual necesariamente partía antes de que se iniciara el proceso de debilitamiento. Sabemos ya de qué lado está la *debilidad* y qué es lo que la provoca, pero ¿dónde situar a su contrario, la *fortaleza*? O yendo más lejos, ¿de dónde pudo extraer este personaje la *fuerza* que ahora está perdiendo? Y en consecuencia, ¿dónde podría recuperarla? Muy pronto, en la próxima intervención del narrador, serán aclaradas todas estas cuestiones.

Antes es necesario detenerse en un último aspecto de este fragmento: la progresiva debilidad —o la falta de moral— confesada no es una situación totalmente irreversible, de lo contrario este *yo* no afirmaría estar «esperando» algo —concretamente «una misión»— que quizá represente un punto de inflexión para su actual estado. Y por cierto que en estas palabras resuena el eco del último verso de *The End* que se escuchaba en la sección anterior: «Waiting for the summer rain», *esperando la lluvia de verano*. No es de extrañar que un personaje como el que aquí se presenta —desequilibrado y con un relato vital fracturado— se mantenga a la espera de una alternativa como la que una *misión* podría ofrecerle. De hecho, en la secuencia que sigue al preludio habrá una demanda explícita de ella por parte de este mismo personaje-narrador.¹⁹²

8.3.- Charlie agazapado en la jungla.

Sobre el mismo *primer plano* del personaje se superpone otra toma del ventilador colgante.

¹⁹² De esta secuencia nos ocuparemos en el segundo apartado del análisis: véase pp. 229 y ss.



El movimiento de rotación de las *aspas* —y la *espiral* que éstas trazan en el *aire*— se funde de nuevo con el rostro de este hombre.

Asimismo, la entrada en escena del ventilador funciona como un elemento de transición: a partir de esta imagen, un fundido encadenado dará paso a un *plano general* en pronunciado picado —casi cenital— que abarca gran parte de la habitación.



El personaje aparece en cuclillas sobre una alfombra, manipulando con parsimonia unas tazas de porcelana de tipo oriental. Junto a este plano se despliega la última intervención de la voz narradora durante el preludio:

—Cada minuto que paso en este cuarto me hace un ser más débil. Y cada minuto que Charlie, como llamamos al Vietcong, se agazapa en la selva se hace más fuerte. Cada vez que miro a mi alrededor las paredes se estrechan más.

Con estas palabras quedan resueltas las cuestiones que hace poco planteábamos acerca de los conceptos de *debilidad* y *fortaleza*. La permanencia en la habitación —en un lugar vinculado al *allí* en el que *nada* hay— es la causa de la progresiva debilidad del personaje: «Cada minuto que paso en este cuarto me hace un ser más débil». Y cuando se

dice que «cada minuto que Charlie se agazapa en la selva se hace más fuerte», comprendemos que la jungla es la fuente de la que emana la fuerza que este hombre ha ido perdiendo, precisamente por haberse alejado de ella. Mientras tanto, *Charlie* sigue inmerso en la selva, empapándose de su energía y aumentando su poder a «cada minuto».

Parece claro que la jungla es el ámbito al que deberá dirigirse el personaje para recuperar la fortaleza perdida. Y así, el camino por el que transcurrirá la historia contada en *Apocalypse Now* —que no puede ser otro que el que señale la «misión» invocada— habrá de conducir inevitablemente hasta el mismo corazón de la selva.

Sería conveniente, por otra parte, examinar el término «Charlie», una expresión que no será la última vez, ni mucho menos, que aparezca en el film.

¿Quién es *Charlie* y qué representa en el texto? Los soldados norteamericanos que participaron en la Guerra de Vietnam llamaban así a los guerrilleros del *Vietcong*¹⁹³ —también a los soldados norvietnamitas— contra quienes se enfrentaban militarmente, casi siempre en el marco de las densas junglas que cubren gran parte de Vietnam. El origen de este mote de guerra¹⁹⁴ se encuentra en la transcripción del término *Vietcong* a partir de un código de transmisiones militares¹⁹⁵: *Victor*, por la V de *Viet*, y *Charlie*, por la C de *Cong*. Es decir, *Victor Charlie*, que devino finalmente sólo *Charlie* para los soldados.

¹⁹³ Impulsado por el Comité Central del Partido de los Trabajadores de Vietnam (dirigido desde Hanói), en 1960 se crea el Frente de Liberación Nacional de Vietnam del Sur (FLN), inspirado en la organización de Ho Chi Minh que había luchado y vencido a los franceses: el *Vietminh*. Un año después, el FLN crea las Fuerzas Armadas de Liberación Popular, que serían conocidas dentro y fuera del país como *Vietcong*. Este nombre —al parecer acuñado por Ngo Dinh Diem, jefe del gobierno y hombre fuerte de Vietnam del Sur, y sus oficiales— era una abreviación, de corte despectivo, de *Viet Nam Cong San*, esto es, *vietnamita comunista*. Cf. ANDERSON, David L., *op. cit.*, pp. 34-38.

¹⁹⁴ El uso de motes para designar colectivamente al enemigo es, por lo visto, algo habitual en todas las guerras. Por ejemplo, durante la II Guerra Mundial los soldados alemanes llamaban *Iván* a los soldados soviéticos, mientras que éstos se referían a los primeros como *Fritz*. En ambos casos, los motes se corresponden con nombres muy comunes en los respectivos bandos, constituyendo una especie de tópico nacional. *Charlie*, en cambio, no es un nombre típico de Vietnam, sino de los Estados Unidos.

¹⁹⁵ En concreto, el alfabeto fonético de la OTAN, adoptado por las Fuerzas Armadas norteamericanas en 1956.

Este significante designa, no a una persona concreta, sino a un ente genérico cuya característica fundamental es la de ser *enemigo*. Y no un enemigo cualquiera: tanto el ambiente selvático en el que habitualmente se desenvolvía el *Vietcong* como la táctica guerrillera que utilizaba, convertían a *Charlie* en un enemigo siempre oculto, escurridizo e imprevisible. Asimismo, los combatientes del *Vietcong* se adscribían colectivamente a un proyecto nacional revolucionario de tipo comunista que les había conducido a un enfrentamiento bélico con los Estados Unidos, país que —dentro del juego bipolar instalado en la política internacional durante la Guerra Fría— se presentaba como paladín de la democracia y del mundo libre. *Charlie* es un *enemigo* situado en las antípodas ideológicas y culturales de los Estados Unidos, de modo que para los soldados norteamericanos venía a ser lo radicalmente opuesto.

La función que representa *Charlie* en este texto fílmico —y en general en la mayoría de películas sobre la Guerra de Vietnam— guarda una notable similitud con la desempeñada por los *indios* en un buen número de films adscritos al género *western*. En un análisis textual de *La diligencia* (*The Stagecoach*, John Ford, 1939) González Requena da con la clave de la recurrente presencia de la figura de los indios en el *western* clásico: los indios son lo no blanco, lo salvaje, lo *otro*; encarnan la violencia de lo real, y por consiguiente ocupan el lugar del goce.¹⁹⁶

Pero *Charlie* también es un antropónimo en lengua inglesa que, al ser un diminutivo [de *Charles*], contiene una considerable carga de cercanía y afectividad. A primera vista, resulta contradictorio que en una guerra acontecida en un país tan lejano, extraño e inhóspito como Vietnam —desde una óptica americano-occidental, claro está— se utilice un nombre tan próximo como *Charlie* para referirse a aquello que mejor representa lo más lejano, extraño e inhóspito que habita en este lugar.

¹⁹⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *Clásico, manierista, posclásico*, óp. cit., pp. 264-265.

Para los soldados norteamericanos, el *Vietcong* constituye una fuerza hostil y despiadada en la cual encuentran un constante foco de resistencia que se manifiesta en forma de ataques, heridas y muertes. La lógica reacción psíquica ante dicha resistencia es su desplazamiento, su expulsión hacia el campo de lo *otro* —de lo vietnamita, oriental y comunista— que el *Vietcong* representa. Así, la temible violencia desatada en la Guerra de Vietnam quedaría desplazada sobre la figura del *Vietcong*, y hacia ella podrían proyectarse cómodamente los sentimientos de odio y rechazo de los soldados norteamericanos. Pero —y aquí reside la contradicción señalada— al mismo tiempo que el *Vietcong* es odiado y rechazado, se le asigna un nombre como el de *Charlie* —americano y no vietnamita, occidental y no oriental, capitalista y no comunista— que le confiere un aura de cercanía y hasta de familiaridad. Lo *lejano* y *próximo*, lo *otro* y lo *idéntico*, lo *enemigo* y lo *amigo* concurren, pues, en este nombre. El motivo de esta confluencia podría ser, tal vez, un esfuerzo por suavizar, mediante un proceso de asimilación, la extrema resistencia localizada en la figura del *Vietcong*: al designarlo con un nombre americano, cercano y afectuoso, los soldados tratarían de transformar aquello que *Charlie* conlleva en una instancia un tanto más manejable.

Pero es posible realizar otra lectura —en cierta forma complementaria de la anterior— que explicaría esta aparente incoherencia. El temor y el odio no constituyen las únicas relaciones que pueden establecerse con los aspectos de la vida que presentan una mayor violencia, también la atracción y la fascinación son reacciones psíquicas susceptibles de ser movilizadas en estas circunstancias. En el caso concreto de *Charlie* aparece un marcado componente afectivo en un término que, en principio, sirve para designar lo más temible y odiado para los soldados americanos. *Charlie* es el nombre de un conocido, un amigo o un hermano. Llamar de esta manera al *Vietcong* delata la relación ambivalente que se ha establecido con él. Y lo que es más relevante para el análisis del texto: también el espectador de *Apocalypse Now* encontrará en *Charlie* un poderoso foco de amenaza y de fascinación a la vez.

Llegados a este punto, resta comentar una referencia muy concreta del discurso del narrador acerca del elemento analizado: *Charlie* se encuentra *agazapado en la selva* y en su interior se hace *más fuerte* cada minuto que pasa. De esta afirmación deducimos que *Charlie* es una instancia invisible y misteriosa que se confunde con la selva y que, en términos energéticos, se alimenta de ella. Digamos que *Charlie* forma parte de la jungla. Tanto la postura que adopta el personaje en el *plano general* picado —sentado a la manera oriental— como las tazas que manipula —unos recipientes de estilo chino— responden a un intento de identificación, a través de un patente esfuerzo de mimesis, con este poderoso enemigo. En cierto modo, el personaje pretende parecerse a *Charlie* imitando sus hábitos, porque en él, en lo *otro* que representa, encuentra algo que le cautiva. Y dado que el rasgo fundamental que su propio discurso ha revelado en relación a *Charlie* es su adscripción a la selva, cabe pensar que lo que en fondo quiere este hombre es estar en contacto con la jungla: como *Charlie*, quiere saber de ella.

Si en tal dirección ha de apuntar el deseo del personaje a lo largo de la narración —léase: si en tal dirección ha de apuntar el deseo del espectador de la mano del texto que lo ha movilizado— no es difícil augurar que hacia allí apuntará también esa misión cuyos términos exactos aún desconocemos.

En los últimos instantes del pasaje comenzamos a escuchar otra vez la música de *The End*. La banda de sonido constituye así una especie de encadenado sonoro que se adelanta ligeramente al fundido de planos que dará paso a la tercera y última sección del preludio.

9.- Vértigo.

9.1.- Visones del futuro.

La banda sonora de la tercera parte de la secuencia está protagonizada casi en exclusiva por la música de *The End*. No hay en ella ruidos —con una sola excepción, por otra parte fundamental— ni apenas discurso verbal, al margen de algunas exclamaciones simples y repetitivas que forman parte de la letra de la canción.

El plano picado con que acababa la sección precedente deja paso, mediante un nuevo fundido encadenado, a un *plano general* en ángulo normal que muestra al personaje de pie junto a la cama, cubierto sólo con unos calzoncillos y tratando de realizar unos movimientos de artes marciales conocidos genéricamente como *katas*¹⁹⁷.



Al igual que ocurría hace un instante con la postura en cuclillas y los vasos de porcelana, a través de estos *katas* se pone de manifiesto el empeño de este hombre por sumergirse —adoptando costumbres y maneras— en lo que podríamos llamar un *espíritu oriental*. Esta identificación con Oriente sería incomprensible sin las palabras que acerca del *Vietcong* pronunciaba el propio personaje sobre el plano anterior: «Y cada minuto que

¹⁹⁷ Aunque suele emplearse para las artes marciales en su conjunto, el término *katas* (*formas*, en japonés) es propio del kárate y del judo. En otras artes marciales se utilizan nombres distintos para designar los movimientos prefigurados que se usan para entrenar dichas “artes”. Por ejemplo, en las artes marciales chinas (lo que en Occidente se denomina, con poca precisión, *kung fu*) se conocen como *taolu* o *dao*. En el caso de las artes marciales vietnamitas estas “formas” reciben el nombre de *quyen*. Cf. HABERSETZER, Roland, *Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Paris, Editions Amphora, [2000] 2004⁴, pp. 332, 573 y 715.

Charlie [...] se agazapa en la selva se hace más fuerte». No olvidemos que si este hombre busca parecerse, asimilarse en la medida de lo posible al *Vietcong* —a lo radicalmente oriental y vietnamita— es para adquirir una energía que, según parece, a él se le escapa.

Por otro lado, las artes marciales también poseen un indiscutible componente ritual. Con ellas se trata de ordenar el cuerpo y la mente de quien las practica, ajustando sus gestos y movimientos a una serie de *formas*, de caminos preestablecidos que le confieren una determinada armonía y una mayor capacidad de autocontrol, entre otras cosas. ¿Pretenderá este personaje encontrar un orden, un cierto sentido a través de la realización de los *katas*? Es posible, aunque en seguida veremos cómo acaba esta tentativa.

A continuación, se inserta un *primer plano* ligeramente contrapicado del personaje, que aparece con la cara apoyada sobre las manos y la mirada perdida hacia la parte inferior del encuadre. La posición de la cámara deja ver, al fondo a la izquierda y con escasa profundidad de campo, el ventilador colgante dando vueltas una vez más.



Un marcado tono siniestro domina esta imagen. Contribuye a ello la oscuridad general del plano —sin *raccord* de iluminación con el precedente— y la penumbra que rodea el rostro del personaje. Pero también la diagonal trazada con sus brazos —que compone un reencuadre oblicuo del plano—, la presencia del ventilador al fondo, y muy especialmente la mirada baja y sombría de este hombre.

A lo largo de estos planos y casi hasta el final la secuencia, la música de *The End* no deja de incrementar su *tempo* y su intensidad. No se trata ahora del *crescendo* controlado

que sonaba en la primera sección, sino de un ascenso frenético que se sustenta en un sonido distorsionado de guitarra y en una percusión prácticamente desbocada.

En cuanto a letra de la canción, casi ha desaparecido en favor de una serie de gritos y expresiones repetidas:

Come on, yeah...

Come on, yeah...

[Vamos, sí... / Vamos, sí...]

La voz de Morrison suena fuera de sí, como poseída por una fuerza extraordinaria y descontrolada. A través de alaridos incita a emprender una acción un tanto indeterminada: ir hacia algún sitio. Pero, ¿hacia dónde? Y sobre todo, ¿para qué? Realmente no se refiere a ningún lugar en concreto, y por supuesto no se plantea motivo alguno para ello. Se trata simplemente de ir. Sus exclamaciones son una llamada a la acción pura, al movimiento sin dirección y sin sentido.

Todavía en el mismo plano, el personaje levanta la vista y mira directamente a cámara.



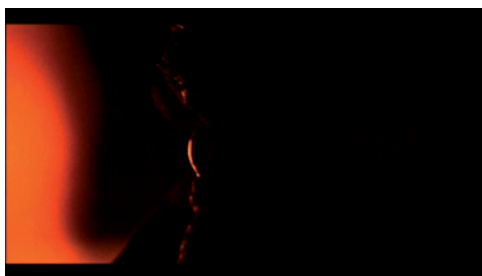
La diégesis queda comprometida por un instante con esta mirada frontal, pues su eje ha abandonado el espacio homogéneo de la narración para entrar en el lugar que ocupa el espectador. Sin embargo, el nexos visual que se ha establecido aquí entre personaje y espectador no genera el efecto tranquilizador, o incluso seductor, que a menudo se

desprende de las miradas dirigidas a cámara.¹⁹⁸ Más bien, constituye una interpelación amenazante —una especie de desafío— lanzada al sujeto que se sitúa ante la pantalla. Existe una cierta dosis de agresión en esta mirada, algo que ya ocurría, aunque quizá en menor grado, en aquel *primer plano* invertido del comienzo de la secuencia.

Un nuevo fundido encadenado introduce el plano de un hombre moviéndose entre la oscuridad, empapado y con el rostro cubierto de una pátina aceitosa. La exigua luz rojiza que le ilumina desde el lado izquierdo del encuadre provoca unos reflejos parpadeantes sobre su figura.



De inmediato, se inserta un *plano detalle* que muestra un ojo alumbrado por unos destellos similares a los del plano anterior.



Está claro que el fuego es la fuente de luz en ambas tomas. Como también que el ojo pertenece al hombre surgido de la oscuridad, quien, pese a que cuesta reconocerlo en un

¹⁹⁸ Es el caso, por ejemplo, de las miradas de los presentadores hacia el contracampo heterogéneo, acompañadas de constantes apelaciones directas al espectador, que se localizan en un buen número de productos televisivos. A este respecto, cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 88-91.

primer momento, es el mismo personaje que protagoniza toda la secuencia. ¿Dónde se encuentra ahora? ¿Qué relación tienen estas imágenes con las que hemos visto en los planos anteriores? De momento, estos dos planos remiten a un lugar y a un tiempo indeterminado. Sólo cabría pensar que están en la línea de las imágenes “oníricas” de la primera parte, y por tanto que son recuerdos o vivencias rescatadas en la mente del propio personaje.

Un tercer plano viene a apuntalar esta sensación. Se trata de una imagen ya vista al comienzo de la secuencia: la jungla ardiendo en la noche.



Pero es preciso adelantar que estas tres imágenes se refieren en realidad a los compases finales de la película. Más en concreto, los dos primeros planos corresponden a un pasaje en el que el protagonista, iluminado por la luz de unas fogatas cercanas, emerge del agua de un río con el rostro cubierto de pintura de camuflaje para dirigirse al interior de un templo camboyano.¹⁹⁹ Por su parte, el tercer plano refleja un bombardeo nocturno sobre la jungla que se producirá, al menos en teoría, en la clausura del film.²⁰⁰

Los tres planos resultan ser entonces unos breves *flash-forward* o saltos hacia adelante en la narración que, obviamente, a estas alturas de la película el espectador es incapaz de identificar; si bien estas sugerentes imágenes quedarán depositadas en algún recodo de su memoria para ser asociadas con otras similares en el momento oportuno.

A través de estos planos, en principio incongruentes en lo narrativo, se ha establecido una conexión icónica entre el inicio y el final del texto. Una ligadura que

¹⁹⁹ En la edición en DVD, este pasaje se encuentra en el capítulo 34, “El sacrificio del caribú” [2:58:34 a 2:59:20].

²⁰⁰ En relación con el final del film y sus peculiares conflictos, véase pp. 435 y ss.

aparece mediada —y este es un dato fundamental— por los elementos *fuego, jungla* y, quizá de manera menos perceptible, *agua*.

9.2.- El espejo roto.

De vuelta a la habitación, el personaje sigue practicando los *katas*, ahora junto a un espejo que ya aparecía al comienzo de la secuencia.



Podríamos pensar que este hombre se ha situado precisamente ante un espejo para contemplar el reflejo de su propia figura. Sin embargo, en ningún momento se mira en él. Al contrario, se mantiene siempre de espaldas a éste.

Por otro lado, apreciamos una cada vez mayor torpeza y descoordinación en la manera en que el personaje ejecuta los ejercicios. Los efectos del alcohol o las drogas resultan patentes.



El siguiente plano no presenta una estricta continuidad formal con el anterior, aunque sigue mostrando al personaje empeñado infructuosamente en la misma tarea. Un ligero contrapicado permite ver el ventilador en el techo.



Lejos de introducir una impresión de armonía y control, estos *katas* fallidos ponen de manifiesto la falta de equilibrio y la degradación que caracterizan al momento que vive el personaje. Es cierto que la inestabilidad no ha dejado de incrementarse desde el comienzo de la secuencia, pero en este instante se encuentra muy próxima a su nivel máximo.

El plano que sigue regresa al punto de vista anterior para mostrar cómo el hombre efectúa un repentino giro hacia el espejo. Con el puño derecho golpea la superficie del vidrio, que estalla en pedazos.



El ruido de los cristales rotos constituye la única intervención de sonido diegético en toda esta parte de la secuencia, lo que viene a enfatizar la intensidad del acontecimiento mostrado.

Paralelamente, y justo cuando el espejo se rompe, el ritmo ascendente de *The End* alcanza su punto culminante. A partir de aquí, el tema iniciará un lento pero constante *diminuendo*.

Por un momento, el personaje se muestra eufórico.



Parece que esta pequeña explosión de violencia ha revitalizado sus menguadas fuerzas. Aunque en seguida veremos que por poco tiempo.

9.3.- Un presente angustioso.

El hombre salta por encima de la cama, dando una voltereta. Tras caer y quedar sentado en el suelo, observa su mano: al golpear el espejo se ha provocado un corte del que sale abundante sangre.



El puñetazo iba dirigido a su imagen reflejada, esa misma que antes evitaba mirar; pero a la vez el choque contra el vidrio ha causado una herida en su mano: en su carne.

Un *plano medio*, montado sin *raccord* con el anterior, muestra al personaje restregándose la sangre en la cara entre gestos de dolor.



El choque violento sufrido en su cuerpo le produce displacer, pero al mismo tiempo ha abierto una vía —sinistra, cabe puntualizar— para el goce: sin duda, se duele del corte que tiene en la mano, aunque no por ello deja de recrearse —y con él el espectador— en la herida y en la sangre que fluye de ella.

En el siguiente plano, ensamblado también sin continuidad formal, el personaje, asaltado por un furor autodestructivo, bebe grandes tragos de una botella de whisky.



Sin fuerzas, se apoya en la cama. La euforia inicial se ha convertido en abatimiento: no era más que un espejismo, nunca mejor dicho.

A su espalda, las sábanas aparecen salpicadas de sangre.



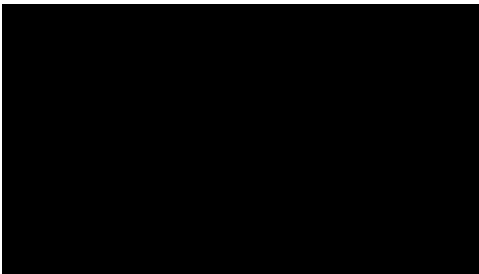
La *pasión* —el padecimiento, pero también el goce—, producto de la violencia física y del dolor moral —la *desmoralización*— desplegados en este pasaje, queda trazada en el texto mediante una *sangre* —del color del fuego, por cierto— que desde la herida del personaje se extiende a su alrededor, ofreciendo, de paso, un velado anticipo del desenlace de la película.

Las imágenes finales en las que este hombre llora desesperadamente muestran cómo la pulsión movilizada en el arranque del film —y cuyo apogeo ha sido este episodio de autoagresividad— ha terminado por generar una experiencia angustiosa.



El resultado que finalmente ha producido la escalada de desequilibrios, malestar y violencia que atraviesa el conjunto del preludio es esta angustia en la que personaje y espectador se hallan inmersos. Y sin otra salida que seguir avanzando en la narración.

Con un fundido a negro, exactamente igual que comenzaba, acaba la secuencia.



10.- Jungla, fuego, agua, hélice.

10.1.- Tiempos, espacios y ritmos.

Después de recorrer la secuencia inicial completa, y toda vez que disponemos de una perspectiva de conjunto, ha llegado el momento de comentar ciertos aspectos relativos a su tiempo, espacio y ritmo narrativo que resultan determinantes para entender su evolución general. Unos aspectos que, en última instancia, justifican la triple división operada en los capítulos precedentes, ya que constituyen las principales marcas diferenciales de cada una de las secciones que la componen.

En la primera parte del preludio detectábamos una fuerte afinidad con los textos oníricos. Si bien hemos de precisar que el carácter de esta escena es en realidad doble. Por un lado, presenta una serie de planos del interior de una habitación en la que está tumbado un personaje con un ventilador dando vueltas sobre su cabeza. Por otro, muestra unas extrañas imágenes de una jungla rodeada de helicópteros, humo y fuego. Así, mientras que en la primera serie aparece el personaje que sueña, es en el segundo caso donde se localiza el material estrictamente onírico, por más que ambas clases de imágenes se encuentren muy mezcladas —literalmente fusionadas— por las continuas superposiciones y fundidos encadenados.

Pero si en su momento deducíamos que las confusas imágenes de la jungla guardaban una estrecha relación con el mundo de los sueños, no era sólo porque aparecían acompañadas de un personaje que, al parecer, soñaba. Antes que nada, las hemos identificado como oníricas porque presentan varias características, en su forma y en su contenido, que las aproximan a los mecanismos de elaboración del sueño.

En primer término, el tiempo en el que se desenvuelven estas imágenes es de carácter indefinido: es imposible saber a ciencia cierta si pertenecen al pasado, al presente o al futuro de la narración. Inicialmente, cuando el *gran plano general* se abre desde negro y

los helicópteros sobrevuelan la selva, el espectador cree que la acción vista se desarrolla en el presente de la historia. Después, al combinarse estas imágenes con los planos que muestran al personaje acostado, cambia de idea para creer que se trata de recuerdos del pasado de este hombre. Más tarde, cuando la letra de *The End* habla de un *final* próximo, podría pensar que representan momentos de la historia que están todavía por venir. Realmente ninguna de estas impresiones es del todo cierta, aunque, pese a ser contradictorias, tampoco resultan por completo falsas. Lo que ocurre es que las imágenes de esta escena se sitúan en una dimensión temporal especial que remite a los tres tiempos a la vez: pasado, presente y futuro. Una dimensión que podríamos denominar *simbólica*, en el sentido freudiano de *simbolismo onírico*.²⁰¹

En segundo término, estas imágenes se combinan entre sí mediante un montaje filmico que recurre constantemente —al igual que suele suceder en los sueños— a las agregaciones, las fusiones y las superposiciones de distintos elementos visuales. Se construye así una escena cuya operatividad textual no se fundamenta en una lógica plenamente narrativa, esto es, en la sucesión ordenada y causal de una serie de elementos expresivos, sino que se apoya en la suma, la mezcla, la oposición y la contradicción de estos mismos elementos.

Por último, estas imágenes —precisamente en virtud de su falta de definición temporal y de sus complejas estrategias de combinación— permiten adivinar una tendencia al ocultamiento, a la vez que a la expresión, de un anhelo que por algún motivo no puede mostrarse de forma directa. También en este aspecto recuerdan a los sueños, pues, tal y como descubre Freud, éstos son realizaciones disfrazadas de deseos que no han podido satisfacerse de otro modo.²⁰² A partir de aquí, resulta inevitable preguntarse qué esconden estas imágenes —este, digamos, *contenido manifiesto* de la secuencia—, cuál es su *contenido latente* y cuál el deseo hacia el que apuntan.

²⁰¹ Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, óp. cit., p. 559 y ss.

²⁰² Cf. *Ibíd.*, «Capítulo III: El sueño es una realización de deseos», p. 422 y ss.

La segunda parte del preludio es muy distinta de la primera. Para empezar, porque se desarrolla por completo en el interior de la habitación y por tanto su espacio no es nunca exterior (excepto en la vista de la calle ofrecida a través de la ventana, que al fin y al cabo está tomada desde el interior de la misma estancia). Pero sobre todo es distinta porque el tiempo en el que transcurren todas sus imágenes está perfectamente definido: el *presente* ha sido introducido de manera directa por un *yo* narrador que se corresponde con el personaje que aparece en pantalla [«Aún sigo sólo en Saigón»]. Este tiempo definirá retroactivamente a las imágenes de la estancia que se veían en la sección anterior, así como a las que aparecerán en la que sigue.

En esta segunda parte de la secuencia apreciamos otro aspecto temporal interesante: todos los *primeros planos* que conforman la pequeña serie que comienza con la imagen del personaje junto a la ventana y que acaba justo antes del *plano general* en picado extremo de la habitación comparten una característica común: cada vez que un plano finaliza y se inserta el siguiente se produce una elipsis temporal indefinida.

Si la estricta continuidad narrativa no ha sido respetada es sencillamente porque en este punto del texto no cuenta demasiado. Con estos planos no se pretende representar una acción determinada. No hay aquí verdaderos acontecimientos que deban ser hilvanados, sino una sucesión de fragmentos que muestran situaciones poco diferenciadas entre sí y con una escasa evolución narrativa, que queda reservada casi en exclusiva al discurso verbal del narrador. La única continuidad que se ha querido mantener por medio de estos planos es de tipo emocional —la sensación de soledad, abatimiento y angustia que rodean al personaje— para la cual sí se ha tenido en cuenta la unidad de espacio: invariablemente, la figura de este hombre aparece dentro de la misma habitación cerrada y agobiante cuyas paredes, según él mismo confiesa, «cada vez [...] se estrechan un poco más.»

El presente que se nos muestra en estos planos un tiempo sin acción, un tiempo atenazado. En cambio, sí hay una fluida narración verbal: el *yo* que habla en la voz *over* cuenta algunos aspectos fundamentales de su propia historia. Y de la mano de este discurso se introducirán los tres tiempos que ha de tener todo relato vital: un presente en el que se

levanta acta de la lamentable situación moral en la que vive el personaje; un pasado que explica, al menos en parte, cómo ha llegado hasta semejante estado; y un futuro —introducido a través de la esperanza que una hipotética misión despierta en este hombre— que permite proyectar la situación actual hacia la parte del texto que está por venir y en la que deberá encontrarse algún tipo de salida a la parálisis vigente.

En la tercera parte del preludio vuelven a mostrarse algunas imágenes que no se corresponden con la habitación. Se recupera, además, la abundancia de superposiciones y fundidos. Así, esta parte guarda una mayor relación con la primera: la narración verbal ha desaparecido, al tiempo que la representación visual se divide de nuevo en dos espacios: el interior de la habitación en la que se halla el personaje, y el exterior —también de resonancias oníricas— en el que comparece otra vez la jungla ardiendo, en este caso rodeada por la oscuridad de la noche. No obstante, hay un matiz novedoso: en dos de los tres planos exteriores presentados vemos al propio personaje cerca del fuego, y no en la habitación.

Después de revisar estas imágenes tomadas en exteriores, es fácil darse cuenta de que las denominaciones “interior/exterior” que venimos utilizando para delimitar los dos espacios representados en la secuencia estaban, en realidad, invertidas: mientras que los planos del interior de la estancia funcionan como imágenes *externas* [imágenes que muestran el aspecto y el comportamiento del personaje], son las imágenes “exteriores” [las de la jungla, los helicópteros y el fuego] las realmente *internas*, ya que se corresponden con el universo psíquico del personaje. Y aunque esta corrección es pertinente tanto para las imágenes de la primera parte como para los tres fugaces planos nocturnos de la tercera, resulta especialmente válida para éstos últimos, puesto que en ellos es el mismo personaje —y en concreto su ojo, puerta de entrada para la experiencia— quien aparece junto a la *jungla*, el *fuego* (y el *agua*) que dominan sus sueños.

En cuanto al tiempo en que transcurren los tres planos *internos* de la tercera sección, hemos de señalar que, si bien en principio se presenta tan indefinido como el de las imágenes de tipo onírico de la primera —pues constituyen un inserto desconcertante

dentro del *presente* que domina en la habitación—, estos planos remiten en última instancia al *futuro* de la narración. Es más, se corresponden con un episodio determinante de su final.

Por otra parte, cabe destacar cómo la música de *The End* marca muy directamente el ritmo visual del preludio. En la primera parte, la canción presenta una cadencia ascendente en dos fases, hasta cierto punto contenida, y el montaje de los planos de imagen se ajusta a este compás. En la segunda, *The End* desaparece por completo y el silencio musical creado contribuye a realzar el protagonismo del discurso verbal que se introduce en este caso. En la tercera parte, la música de *The End* vuelve a estar presente y, aunque hacia el final del pasaje desciende de forma gradual, en su momento álgido el ritmo llega a alcanzar una intensidad salvaje que se conjuga a la perfección con la que se desprende del contenido de los planos visuales.

Pero no es sólo la faceta musical de *The End* la que deja una impronta definitiva en el preludio, también lo hace la letra de la canción.

Durante la primera parte, *The End* anuncia un *final* que ya nunca dejará de esperarse en el transcurso de la narración. Un *final* que, por más que no se resolverá hasta la clausura de la película, en cierto modo —y al igual que hacían los planos de tipo *flash-forward* comentados hace un instante— está siendo anticipado por la canción.

Dado que en la segunda parte de la secuencia no suena *The End*, tampoco se introduce su letra. Ya hemos comentado que con el cese temporal de *The End* se respira una cierta calma que confiere una especial profundidad al discurso del narrador, pero también es necesario recordar que, junto a estas palabras, se mantiene imperturbable la presencia de la jungla a través de un tenue fondo sonoro formado por sus ruidos.

La letra de *The End* que se escucha en la tercera parte se compone de una serie de gritos que están en consonancia tanto con la música exaltada que los acompaña como con las imágenes que muestran el proceso de degradación en el que el personaje está inmerso.

En definitiva, en el inicio de *Apocalypse Now* encontramos una secuencia un tanto atípica. Como adelantábamos en el capítulo sexto²⁰³, se trata de un preludio en el que se despliega una moderada dosis de narración y que, en cambio, mantiene una evidente proximidad con las formas de expresión utilizadas por las elaboraciones oníricas, la poesía o la música.

También advertíamos en el citado capítulo²⁰⁴ —y hemos podido constatarlo en los siguientes— que en esta secuencia iban a aparecer de manera reiterada una serie de formas visuales y sonoras que remiten a cuatro elementos muy concretos: *jungla, fuego, agua y hélice*. La constancia con que se presentan tales elementos —no sólo en el preludio, pues ocurrirá lo mismo a lo largo todo el film— delata el papel decisivo que desempeñan en el conjunto del texto. Este hecho nos ha permitido asimilarlos, ya sea directa o indirectamente, a los elementos empedoclios que Coppola señalaba como los «cuatro elementos o unidades básicas» de *Apocalypse Now*. En cualquier caso, se trata de unos componentes tan poderosos, con tanta fuerza en el texto, que podría decirse que conforman el *núcleo duro* del film.

Así las cosas, merecerá la pena rastrear el alcance de estos cuatro elementos filmicos. Y con esta intención proponemos un ejercicio de análisis consistente en derivar a partir de ellos una serie de cadenas de nuevos significantes.

10.2.- El lugar de la experiencia.

Para empezar, nos ocuparemos de la *jungla*.

A lo largo del preludio se muestran diferentes imágenes de la selva. Primero vemos un *gran plano general* estático a plena luz del día.

²⁰³ Véase p. 125.

²⁰⁴ Véase p. 115 y ss.



Le sigue una extensa panorámica de este mismo bosque, que aparece y desaparece varias veces a través de una serie de fundidos encadenados. En medio de estos continuos cambios, se nos presenta otra visión distinta de la jungla a través de un *plano general* más *corto* y nocturno.



Por otro lado, en algunos momentos de la secuencia —especialmente en su parte central, en la segunda sección— escuchamos un misterioso ruido *over*: el barullo de monos, aves e insectos, esto es, el sonido de la selva. ¿Se trata de junglas distintas? De ninguna manera. Lo que ocurre es que estas imágenes (y estos sonidos) se sitúan fuera del marco espacio-temporal lógico y regular. De hecho, la imágenes de la *jungla* aparecen casi siempre superpuestas mediante largos fundidos encadenados con *planos cortos* de un personaje —el capitán Willard, el protagonista de la historia— que se encuentra tumbado en la cama, en unos casos durmiendo y en otros con la mirada perdida, ensimismado.



No ha sido difícil deducir que todas estas imágenes son propias de un sueño o, en todo caso, de unos recuerdos intensos y quizá traumáticos. La jungla mostrada es en realidad una *jungla interior*, que no se corresponde tanto con unos acontecimientos o unos lugares concretos como con una serie de retazos e impresiones rescatadas del fondo del personaje que aparece en pantalla. Y exactamente lo mismo puede decirse de los otros tres elementos básicos señalados.

Sin perder de vista este dato, a continuación ensayaremos un proceso de análisis espoleado por lo que la imagen de la jungla moviliza en el sujeto que se sitúa ante ella.

Por una parte, la jungla constituye un tipo especial de bosque que remite a un ambiente tropical, el cual ha de ser necesariamente húmedo y cálido, y en consecuencia fértil y generador de una desbordante exuberancia biológica. Obtenemos de todo ello la siguiente serie:

Jungla, trópico, calor, fertilidad, exuberancia.

Pero, por otra parte, la jungla hace pensar también en un espacio salvaje y natural que, sin intervención humana, se mantiene intacto y por tanto puro. Anotemos, pues:

Jungla, salvaje, natural, intacta, pura.

En este contexto cobra gran relevancia la serie de frases —las primeras en sonar en el film, al margen de la letra de *The End*— que Willard desgranaba a través de una voz *over* en la segunda sección del preludio, justo después de levantarse de la cama para mirar por la ventana.



—Saigón... mierda. Aún sigo solo en Saigón.

—A todas horas creo que me voy a despertar de nuevo en la jungla.

—Cuando estuve en casa durante mi primer permiso era peor. Me despertaba y no había nada.

—Apenas hablé con mi mujer, sólo para decirle sí a su petición de divorcio.

—Cuando estaba aquí quería estar allí. Cuando estaba allí no pensaba más que en volver a la jungla.

Atendamos especialmente a los dos últimos enunciados: «Cuando estaba **aquí** quería estar **allí**. Cuando estaba **allí** no pensaba más que en volver a la **jungla**».

En ellos se suscita una oposición abierta entre «aquí» y «allí» que ya ha sido analizada con anterioridad, al menos en parte. Como veíamos en el capítulo octavo²⁰⁵, en el propio discurso de Willard se incluyen unos términos a ambos lados de la confrontación que resultan esclarecedores: en el polo del *aquí* aparece «la jungla», en del *allí* el *hogar* [«Cuando estuve en casa durante mi primer permiso era peor»]. Es posible entonces completar dos series opuestas.

Por un lado: *Aquí, Jungla, Vietnam*.

Y por otro: *Allí, Hogar, América*.

De modo que obtenemos la siguiente terna de pares contrarios:

Aquí / Allí Jungla / Hogar Vietnam / América

²⁰⁵ Véase p. 170.

La concordancia entre los términos que integran cada serie hace que estas parejas sean intercambiables, siempre y cuando se respeten las respectivas posiciones de partida. Es factible, por tanto, establecer otras combinaciones: *Jungla / Allí, Vietnam / Hogar, Jungla / América, etc.*

Pero lo más interesante de este juego dialéctico es que nos permite retomar aquella primera cadena de significantes derivada de la *jungla* y obtener su inversa. De modo que, por una parte, tenemos a la *jungla* encabezando una serie y, por otra, tendríamos, por ejemplo, a *América* haciendo lo propio con la opuesta: si, como decíamos, la *jungla* remite a un ambiente *tropical, cálido, fértil y exuberante*, *América* remitirá a un ambiente *septentrional, frío, estéril y mezquino*.

Al realizar la misma operación con la segunda cadena de significantes resulta que si la *jungla* es un espacio *salvaje, natural, intacto y puro*, *América* será un espacio *civilizado, artificial, corrompido e impuro*.

De la contraposición entre las cadenas iniciales y sus inversas extraemos, a su vez, los siguientes pares antitéticos:

Tropical/Septentrional, Cálido/Frío, Fértil/Estéril, Exuberante/Mezquino

Salvaje/Civilizado, Natural/Artificial, Intacto/Corrompido, Puro/Impuro

A partir de estas parejas de inversos podríamos seguir deduciendo otras muchas: la *jungla* es el lugar de lo *desconocido* frente a lo *conocido*, de lo *imprevisible* frente a lo *previsible*, de lo *exótico* frente a lo *cotidiano*, de *Oriente* frente a *Occidente*, de lo *irracional* frente a lo *racional*, de lo *auténtico* frente a lo *falso*, etc. E incluso si atendemos a cierta frase dicha por Willard [«Cada minuto que paso en este cuarto me hace un ser más débil. Y cada minuto que *Charlie*, como llamamos al *Vietcong*, se agazapa en la selva se hace más fuerte»], la *jungla* resulta ser el lugar de lo *fuerte* frente a lo *débil*.

Al final, todas estas series de oposiciones confluyen en una misma idea: la *jungla* como espacio de la *experiencia*. Una *experiencia* que, como explica González Requena en una proposición que ya hemos citado²⁰⁶, consiste en «el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí ahora: el encuentro con *lo real*»²⁰⁷. Porque la *experiencia de lo real* es, en definitiva, el lugar hacia el que apunta el elemento *jungla*.

Por supuesto, la manera en que dicha experiencia vaya a ser articulada en *Apocalypse Now* es algo que sólo podrá apreciarse en toda su amplitud si se sigue íntegramente la historia contada en el film. Ahora bien, el preludio nos ofrece ya algunas pistas acerca de cuál será el resultado del trayecto experiencial desplegado en el texto. En este sentido, el análisis del cuarto elemento nuclear —*hélice*— promete ser revelador.

El papel desempeñado aquí por la *jungla* es muy similar al ejercido por el *bosque* en diversas tradiciones narrativas. Por ejemplo, son numerosos los cuentos maravillosos y las leyendas que comienzan situando un héroe frente a un frondoso bosque en el que ha de adentrarse. En ese lugar poblado por monstruos y peligros de toda índole, el protagonista del relato deberá poner a prueba su propia consistencia viviendo alguna aventura. Así, el bosque constituirá —al menos en cierto tipo de textos— un ámbito de experiencia del sujeto.

A decir verdad, la proximidad semántica entre los términos *jungla* y *bosque* se prestaba a llegar a esta misma conclusión de un modo más directo. Pero si ha merecido la pena recorrer un camino más largo es porque no conviene obviar el componente de extrañamiento añadido que la *jungla* supone respecto del bosque tradicional. Y sobre todo porque la vía seguida nos ha permitido localizar y caracterizar en el texto un destacado elemento con el que la *jungla* hace oposición: *América*. En breve volveremos sobre éste.

²⁰⁶ Véase p. 41.

²⁰⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», óp. cit., p. 14.

10.3.- Pasión y purificación.

Abordaremos ahora el segundo elemento en cuestión, el *fuego*.

En el primer plano de imagen de la secuencia, tras más de un minuto de tensa espera, y coincidiendo con el inicio de la canción que anuncia el *fin*, unos grandes fuegos estallan en la selva. Anticipada por un humo anaranjado, una enorme masa rojiza se adueña por completo de la pantalla.



Toda esta energía desatada remite sin más preámbulos a la *pulsión*. Indudablemente se trata de una manera eficaz —y expeditiva, hay que reconocerlo— de ponerla en escena. Pero lejos de detenerse en esta primera constatación, conviene indagar un poco más al respecto.

Al igual que hacíamos con la *jungla*, vamos a desarrollar un par de cadenas de significantes a partir del *fuego*:

Fuego, calor, desmesura, espasmo, pasión.

Fuego, combustión, devastación, esterilización, purificación.

Ambas series han sido hilvanadas mediante un proceso de libre asociación de ideas. Sin embargo, bastará con detenerse unos instantes en la primera de ellas para comprobar que a través de su escritura no hemos hecho más que recorrer en sentido inverso el camino utilizado habitualmente para convertir el *fuego* en metáfora de la *pasión*: el fuego es una manifestación sensible de energía térmica que por su elevada concentración se siente como desmesurada e incluso peligrosa; la reacción suscitada por la proximidad de este exceso —

reacción que podría tildarse de fisiológica— vendría a ser un movimiento espasmódico parecido al que conduce la pasión, la cual es vivida igualmente como desmesura.

Pero no sólo es la *pasión* aquello de lo que el fuego puede ser metáfora. En ocasiones también lo es de la *purificación*. Así pues, desandemos de nuevo el camino de la metáfora: los procesos de combustión conllevan la destrucción de los materiales sobre los que ésta se produce; tal devastación introduce un cambio radical respecto del estado anterior que resulta fácilmente asimilable a la idea de limpieza y, en cierto sentido, de purificación.

En principio, *pasión* y *purificación* parecen conceptos contradictorios y hasta del todo incompatibles, aunque si los revisamos con cierto detenimiento comprobaremos que no lo son tanto.

En el último libro de la Biblia —con el que *Apocalypse Now* guarda una más que evidente relación— se recoge una profecía definitiva: en un tiempo futuro se producirá una purificación universal a sangre y fuego tras la que se instaurará el Reino de Dios. Tal vez pueda pensarse que en este texto sagrado el *fuego* se sitúa exclusivamente del lado de la purificación del Mal, encarnado en una Bestia satánica y en un Dragón que serán arrojados a la llamas. Pero no es exactamente así: antes de que esto ocurra —antes de la segunda venida de Jesucristo— la humanidad en su conjunto sufrirá una cruel devastación a base de fuego y azufre, entre otras muchas penalidades, propiciada por la apertura de los siete sellos a manos del Cordero de Dios, es decir, del propio Cristo.²⁰⁸ Más tarde, la Bestia y un Falso Profeta se adueñarán de la tierra, y los fieles a Jesús padecerán un sangriento martirio.²⁰⁹ Finalmente, el Cordero de Dios, vistiendo una túnica roja por la sangre de los mártires y la suya propia, descenderá del cielo a lomos de un caballo blanco para destronar —hundiéndolo en el fuego— a Satanás, primero provisionalmente y tras el paso de un milenio de manera definitiva.²¹⁰

²⁰⁸ Cf. *Apocalipsis* 6-9.

²⁰⁹ Cf. *Ap.* 13.

²¹⁰ Cf. *Ap.* 19-20.

En el *Apocalipsis* bíblico el rojo, color del fuego y de la sangre, es el color de una *pasión* —la de Cristo y la de los mártires— extraordinariamente gozosa y, al mismo tiempo, el de una *purificación* cuyos frutos —nada menos que la Jerusalén Celestial— serán todavía más gozosos si cabe.²¹¹ De este modo, *pasión* y *purificación* caminan de la mano en el *Apocalipsis* de San Juan. ¿Ocurrirá lo mismo en el firmado por Coppola?

Lo cierto es que el fuego estará presente a lo largo del film bajo muy diversas formas: incendios, explosiones, lanzallamas, hogueras y hasta en la propia fotografía de la película, asiduamente impregnada de tonos cálidos. Pero no podemos pasar por alto que en el plano inicial de la primera secuencia —en el mismo inicio del texto— el fuego aparece sobre la jungla. ¿Por qué precisamente el fuego en este lugar?

Recordemos una vez más el *gran plano general* de apertura: la cámara estática muestra la jungla.



La mirada del espectador —la mirada de América, al fin y al cabo— queda polarizada sobre la jungla. De repente, unos helicópteros surgidos de fuera de campo se abalanzan sobre ésta. Y poco después, unos grandes fuegos prenden en su interior.

²¹¹ Cf. *Ap.* 21-22.



El recorrido analítico ya efectuado nos permite ensayar la siguiente lectura de este impactante plano: es sabido que el calor acelera los procesos biológicos, si bien su exceso precipita el ciclo vital, de tal forma que provoca su cortocircuito, su cese. Por otro lado, la exuberancia de la jungla la aproxima a la desmesura y a la incontrolada expansión de lo infeccioso: asusta. Se trata, pues, de neutralizar esta exuberancia desatando sobre ella una desmesura mayor y extraordinariamente concentrada en forma de bombas de *napalm*²¹². El Ejército-América-Occidente pretende devastar, esterilizar, purificar ciertas infecciones invisibles que habitan en la jungla.

Pero debemos añadir un dato fundamental al respecto: *Charlie*, es decir, el *Vietcong*, forma parte de la jungla. Cuando la selva es bombardeada *Charlie* arde con ella. En ocasiones, también mujeres y niños no combatientes son pasto de las llamas. Decenas, cientos de cuerpos resultan abrasados, martirizados en cada bombardeo. Y así, un goce pasional, desplazado sádicamente sobre el cuerpo del otro —sobre lo radicalmente *otro* vietnamita— es propiciado por el fuego que invade la jungla.

Se confirmaría, por tanto, que la *purificación* y la *pasión* también van de la mano en el *Apocalipsis* de Coppola. Sólo que en este caso —y la diferencia no es pequeña— parece que es *América* quien, ocupando el lugar de Dios, representa la instancia desde la que el *fuego* emana. ¿O no? ¿O acaso *América* desempeña aquí otra función?

²¹² El término *napalm* —celebérrimo gracias a las películas sobre la Guerra de Vietnam— deriva de los nombres de dos destacados componentes de esta sustancia, el sodio (cuyo símbolo químico es Na) y el palmitato. Se trata de un agente gelificante que, encapsulado en forma de bombas y arrojado desde lanzallamas o aeronaves, es capaz de inflamarse y provocar un intenso calor que carboniza un vasto radio de acción. Aunque empleado en otras guerras, fue en Vietnam donde los EE.UU. lo utilizaron masivamente.

Del ejercicio dialéctico anterior deducíamos que *América*, frente a la pureza de la jungla —*selva virgen* se le llama con frecuencia— se desliza sutilmente en el texto como una entidad *corrompida e impura*. No da la impresión de que esto permita identificarla con Dios, al menos no con el que se presenta en el texto bíblico. Lo que sigue puede parecer una conjetura arriesgada pero, en todo caso, se apoya en una perspectiva de conjunto del texto: de *América*, cabe preguntarse ¿es *impura* cómo una *prostituta*?

Una de las imágenes más penetrantes del libro del *Apocalipsis* es la visión que tiene el profeta de una Mujer sentada sobre la Bestia satánica:

La Mujer estaba vestida de púrpura y de escarlata, de piedras preciosas y de perlas; tenía en la mano una copa de oro llena de abominaciones y de las inmundicias de su lujuria. Sobre su frente, un nombre escrito —un misterio—: “Babilonia la Grande, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra.” Y vi a la Mujer emborrachándose de la sangre de los santos y de los mártires de Jesús, y al verla me quedé estupefacto.²¹³

Casi todos los exegetas coinciden en que esta «Mujer» —que en otras ocasiones es llamada directamente la Prostituta²¹⁴— representa a Roma. Para el pensamiento cristiano de la época en que se plasmó este texto, la ciudad de Roma era la cabeza de un Imperio sumido en la corrupción y el pecado, y sobre todo constituía el epicentro de una sangrienta persecución contra los fieles a Cristo. Puestos a vincular la *América* de *Apocalypse Now* con alguna figura del *Apocalipsis* bíblico habría que hacerlo con la de esta «Mujer». *América* sería así una *Nueva Roma* que —como en su momento la original, y antes aún «Babilonia la Grande»— se muestra corrupta, destructora, ávida de sangre y, en suma, constituye la fuente «de las abominaciones de la tierra».²¹⁵

²¹³ *Apocalipsis* 17, 4-6; en *La Santa Biblia*, óp. cit., p.1448.

²¹⁴ Cf. *Ap.* 17, 15-16.

²¹⁵ Se trataría, en este caso, de una operación de inversión mítica respecto del carácter esencialmente libre y justo de la República que unos Padres, apelando a Dios, fundaron el 4 de julio de 1776.

Pero entonces, ¿quién ocupa el lugar de Dios en el texto fílmico? Su ulterior desarrollo pondrá en evidencia que será Kurtz —un personaje configurado como un *padre siniestro*— quien ostente dicho papel. Aunque ya en el preludio hay un elemento que extrañamente lo adelanta: en el segundo plano del film, tras la vista de la jungla y de la larga panorámica que sigue a su incendio, se muestra una imagen invertida del rostro de Willard; a su derecha, se superpone durante unos instantes una cabeza escultórica de estilo indochino que representa un personaje divinizado. Esta enigmática figura también parece formar parte de las imágenes mentales del protagonista, puesto que se inserta en el conjunto de superposiciones y fundidos encadenados.



La cara de un *dios* lejano y primitivo: se trata de una aparición fugaz, pero suficiente para que su presencia pivote sobre el preludio y para que, desde éste, planee sobre la totalidad del texto. Es obvio que hemos localizado aquí un nuevo —y probablemente muy poderoso— elemento fundamental de *Apocalypse Now*. Aunque todavía no ha llegado el momento de tratarlo en profundidad.

10.4.- Renacimiento.

Llega el turno del tercero de los elementos tomados en consideración: el *agua*.

Aunque apenas se vislumbra en la primera secuencia, este elemento aparecerá repetidamente a lo largo del film. Y lo hará sobre todo bajo una forma concreta, muy relacionada, por cierto, con el texto bíblico: el *río*.

Por lo que respecta al preludio, el *agua* es introducida sólo dos veces, y ninguna de ellas de un modo demasiado evidente. La primera, en el último verso que se escucha de *The End*, entre el final de la primera sección y el inicio de la segunda: «Waiting for the summer rain» [*Esperando la lluvia de verano*]. La segunda, en un *plano corto* —uno de los tres que conforman el breve *flash-forward*— en el que Willard aparece mojado.



Siguiendo con nuestro análisis, a partir de este elemento derivaremos las siguientes cadenas de significantes:

Agua, fertilidad, crecimiento, vigor, vida.

Agua, limpieza, purificación, restauración, renacimiento.

Ambas series comparten una cierta idea de *generación*. Asimismo, la primera recuerda vagamente a una de las cadenas surgida a partir de la *jungla*, mientras que la segunda hace lo propio con otra derivada del *fuego*.²¹⁶

En cualquier caso, en el pasaje del *Apocalipsis* de San Juan que sigue, los términos finales de estas dos cadenas se presentan explícitamente conectados al propio elemento *agua*:

²¹⁶ Curiosamente, si en el contexto del film barajamos el *agua* con los restantes elementos originales de Empédocles obtenemos resultados como este: agua + tierra = *jungla*; o este: agua + fuego = *sangre*; o este otro: agua + aire = *monzón*.

Y el que estaba sentado en el trono dijo: “He aquí que hago nuevas todas las cosas”. Luego me dijo: “Escribe que estas palabras son fieles y veraces”. Me dijo aún: “Está hecho. Yo soy el Alfa y el Omega, el Principio y el Fin; al que tenga sed yo le daré gratuitamente de la fuente del agua de la vida.”²¹⁷

En la continuación de estos versículos observamos, en cambio, cómo el *fuego* se adscribe a un tipo distinto de *purificación*, opuesto a la vida. Aunque, después de todo, esta purificación tampoco ha de ser tan ajena al agua, dado que el *fuego* adopta aquí la forma de un *estanque*:

“El vencedor heredará todas estas cosas, y yo seré su Dios y él será mi hijo. Pero los cobardes, los incrédulos, los depravados, los homicidas, los fornicarios, los hechiceros, los idólatras y todos los mentirosos tendrán su herencia en el estanque ardiente de fuego y de azufre —esta es la segunda muerte.”²¹⁸

Ya hemos visto con anterioridad cómo en los textos apocalípticos resulta central la idea de una *purificación* que conduce a un mundo nuevo, mucho mejor que el decadente que le precedía. Y si hay un elemento que simboliza este *renacimiento*, más allá del *fuego* que destruye el mundo viejo, es el *agua*. Un aspecto que en el cristianismo se ve reflejado, por ejemplo, en el sacramento del bautismo.

Prácticamente en la clausura del libro del *Apocalipsis* —y en consecuencia de toda la Biblia— el profeta se dirige a contemplar la Ciudad Santa, la Jerusalén Celestial, acompañado de un ángel. Tras describir la configuración de la ciudad y sus maravillas, cuenta lo siguiente:

El ángel me mostró un río de agua de la vida, límpida como un cristal, que manaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza de la ciudad, y a un lado y

²¹⁷ *Apocalipsis* 21, 5-6; en *La Santa Biblia*, óp. cit., p. 1451.

²¹⁸ *Apocalipsis* 21, 7-8; ídem.

otro del río, hay árboles de la vida, que dan doce frutos al año, una vez al mes. Las hojas de los árboles sirven para curar a las naciones. Ya no habrá más maldición alguna.²¹⁹

Un río alimenta los árboles cuyos frutos son la vida misma y cuyas hojas resultan curativas para la humanidad. De esta forma, con la perspectiva de renovación del mundo imperfecto y maldito que surgiera del *Génesis* —un libro que no deja de resonar en las palabras del profeta—, concluye el texto sagrado de Occidente. ¿Habremos de esperar en *Apocalypse Now* alguna similitud, alguna referencia o alguna rima con este final?

Al menos hay una que hemos adelantado al comienzo de este punto: el río es un componente medular del film y, entre otras cosas, servirá para conducir al protagonista, el hombre de la habitación, hasta su destino. Ya en aquella anotación de Coppola se detallaban «(la playa y el río)» como manifestaciones concretas del «AGUA» en la película. Lo que nos invita a ensayar una cadena de significantes específica para este componente:

Río, curso, camino, destino, vida.

Aunque también podríamos anotar esta otra variante:

Río, curso, camino, destino, muerte.

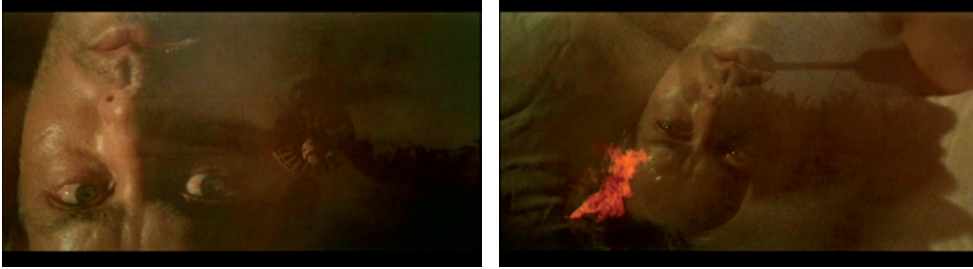
Pese a la aparente ambivalencia, no se trata en realidad de dos series distintas, pues los últimos términos señalados en cada caso son en el fondo indisociables.

10.5.- La espiral y el abismo.

Por último, trataremos el elemento *hélice*.

²¹⁹ *Apocalipsis* 22, 1-3; *ibíd.*, p. 1452.

La presencia de la *hélice* (o aspas) en la banda visual —helicópteros, ventilador, rotación de la cámara— es constante en el prelude y en el resto del film.



Lo mismo ocurre en la banda de sonido con el rotor de los helicópteros y ruido del giro del ventilador.



Esta constatación nos lleva a escribir la siguiente serie:

Hélice, giro, ciclo, periodo, tiempo.

En efecto, las aspas remiten al giro pautado de las manecillas de un reloj y por tanto al paso del tiempo. Pero si consideramos que tanto el ventilador suspendido como la rotación de la cámara que aparecen en escena efectúan un movimiento levógiro, esto es, en sentido antihorario, resulta que el reloj hallado en este caso camina hacia atrás, y en consecuencia dicta un tiempo invertido. De esta manera tan sutil, el prelude viene a anticipar otro aspecto clave del texto: el trayecto narrado en el film se encaminará a un tiempo pasado. En realidad es un viaje a los orígenes, como tendremos ocasión de comprobar.

Al igual que con el resto de elementos, a partir de la *hélice* podemos establecer una segunda cadena:

Hélice, rotación, remolino, espiral, vértigo.

Las hélices implican siempre un movimiento de rotación. El remolino provocado por este giro dibuja una espiral cuyo trazo representa un recorrido descendente, que, al no tener límite, se convierte en un pozo sin fondo. Ante este abismo —ante el fondo puro de lo real— el sujeto no puede más que sentir una profunda angustia, un arrebato de *vértigo*.²²⁰ Adviértase que en todos estos planos la *hélice* se localiza —ya mediante superposiciones, ya a través del movimiento circular de la propia cámara— sobre la cabeza del personaje, es decir, sobre la parte de su cuerpo que mejor representa al sujeto que en él habita. Pero, ¿a dónde conduce todo este vértigo?

En el marco teórico de este trabajo señalábamos cómo González Requena considera que los textos artísticos abren una interrogación con la que no buscan tapar la angustia, sino ponerla en juego²²¹. Tenemos un buen ejemplo de ello ya en el primer plano de *Apocalypse Now*. Sin embargo, este mismo autor advierte que no todos los textos artísticos trabajan de la misma forma la interrogación que convocan: el texto clásico, por medio del *símbolo*, consigue convertirla en una cicatriz; en cambio, el texto postclásico —como el vanguardista— se distingue por dejar en su lugar una herida abierta, un desgarró.²²² Esto último es lo que acontece en el preludio de *Apocalypse Now*: el *vértigo* y la angustia a la que

²²⁰ En un análisis fílmico de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), Luis Martín Arias ha relacionado la representación de formas y movimientos espirales —evocadores de una especie de abismo o agujero negro— con la ausencia de sentido en el texto. Cf. MARTÍN ARIAS, LUIS, *El cine como experiencia estética*, óp. cit., pp. 108-110. Otros autores, como es el caso de José Luis Castro de Paz, también han reparado en la insistente presencia de la espiral en un film titulado precisamente *Vértigo*: «Dicha figura será constantemente retomada bien como elemento compositivo central de numerosos planos (la disposición de las escaleras del campanario, el abismo en el que se ve caer a Scottie mientras duerme), bien como “forma principal” del texto (el circuito que Scottie traza con su coche durante la persecución o, incluso, la propia estructura del relato en círculos concéntricos).» CASTRO DE PAZ, José Luis, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 140.

²²¹ Véase p. 43 y ss.

²²² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», óp. cit., p. 21.

acompaña, suspendidos sobre el sujeto, dan vueltas sin cesar como el ventilador que los representa, deparando un horizonte siniestro en el que únicamente se esboza un goce doloroso y destructivo.



Ciertamente, en este texto se aprecian conexiones con algunos relatos clásicos muy conocidos, como la profecía bíblica. Pero esta afinidad no llegará hasta sus últimas consecuencias, dado que los presupuestos de fondo que sostienen a *Apocalypse Now* son muy distintos. Un análisis más extenso del film nos descubrirá que éste se aparta en lo esencial de la *dimensión simbólica* que se construye, por ejemplo, en los textos sagrados.

Y es que, en definitiva, los sueños esbozados en el cine de la posmodernidad resultan ser auténticas pesadillas. Justo al contrario de lo que sucede en el *Apocalipsis* de San Juan, donde lo que comenzaba como una terrible pesadilla acaba siendo un bello sueño.

DESTINACIÓN.

COLONEL J. CARTER: I don't have to pound on your skull and make big speeches as to what this mission means. I think you know. If you do good it means the lives of several thousand men. So do good.

Objective, Burma!

En un bosque de aquel país había dos gigantes que cometían toda clase de robos, asesinatos e incendios. Nadie se acercaba a ellos sin temer por su vida. Si conseguía vencerlos y matarlos, el rey le daba su hija única por mujer con la mitad del reino por dote.

El sastrecillo valeroso.

11.- La encomienda de una misión.

11.1- Acto de destinación.

Las evidentes coincidencias “morfológicas” que presentan entre sí ciertas acciones tomadas de entre el conjunto de los textos fílmicos existentes muestran que el concepto de *función* propuesto por Vladimir Propp para el cuento popular ruso, así como alguna de las *funciones* proppianas en particular, ha de resultar especialmente válido para aislar y analizar determinados patrones narrativos que se repiten con frecuencia a lo largo de la historia del cine.

Sin dejar de lado las consideraciones de Jacques Aumont²²³ acerca de los peligros de una aplicación mecánica o forzada de la sugerente aportación de Propp, a continuación vamos a aproximarnos a esta interesante vía analítica que, entre otras cosas, permite establecer comparaciones entre los films que comparten unos mismos patrones narrativos.

En este sentido, resulta ejemplar un tipo de acontecer que podríamos denominar *encomienda de una misión*. En líneas generales, los acontecimientos de esta clase se ajustan al siguiente esquema: en los inicios de la historia, un personaje —aunque puede ser también una institución— encarga a otro —normalmente el protagonista de la película— una *tarea* que adopta la forma de *misión*, y en cuyo logro volcará este último sus esfuerzos a lo largo del film.

No es difícil relacionar este tipo de acontecimiento con una función proppiana concreta:

IX. SE DIVULGA LA NOTICIA DE LA FECHORÍA O DE LA CARENCIA, ALGUIEN SE DIRIGE AL HÉROE CON UNA PETICIÓN O UNA ORDEN, SE LE ENVÍA O SE LE DEJA PARTIR (definición: *mediación, momento de transición*, designado por B)

²²³ AUMONT, Jacques y Michel MARIE, *Análisis del film*, óp. cit., p. 135 y ss.

Esta función introduce al héroe en escena. [...] Los héroes de los cuentos son de dos tipos diferentes: 1º, si Iván parte en busca de una joven raptada que ha desaparecido del horizonte paterno (así como del horizonte de los auditores), él es el héroe del cuento, y no la muchacha. A estos héroes se les puede llamar *buscadores*; [...] ²²⁴

El otro tipo de héroe al que se refiere Propp es el *héroe víctima*. En este caso es el mismo protagonista el que resulta objeto de rapto o de expulsión, sin que aparezca ningún personaje buscador. El relato se dedica entonces a seguir las peripecias del protagonista hasta la resolución del conflicto.

De cualquier modo, esta función desempeña un papel determinante en la estructura del cuento maravilloso. Como señala Propp, en primer lugar porque introduce al héroe en el relato, designándolo como tal, pero también porque provoca su partida, de manera que desencadena la actuación principal del héroe durante la historia contada. Se trata, por tanto, de una función que representa un momento de mediación clave para el devenir del relato, ya que tercia entre el inicio y el desarrollo del mismo. ²²⁵

Propp describe, a su vez, cuatro variantes o formas de esta función para el caso del héroe buscador y otras tres para el del héroe víctima. Dentro de las primeras se encuentra una que coincide puntualmente con aquello que hemos dado en llamar *encomienda de una misión*:

2. *Se manda inmediatamente al héroe (B²)*. Se le dice que vaya en forma de orden, o en forma de súplica. En el primer caso, a veces acompañado de amenazas; en el segundo, de promesas, y a veces, conjuntamente de las dos. ²²⁶

Así pues, la encomienda de una misión podría tomarse como un tipo particular [B², caracterizado por contar con un héroe buscador que *es mandado* a algún lugar] de la IX función del relato definida por Propp.

²²⁴ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento* (traducción de F. Díez del Corral), Madrid, Akal, [1928] 1998², p. 50.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 51.

²²⁶ *Idem.*

Sin embargo, entre las funciones proppianas aparece otra con la que también cabría relacionar el modelo narrativo que nos ocupa:

XXV. SE PROPONE AL HÉROE UNA DIFÍCIL TAREA (definición: *tarea difícil*, designada por *M*)

Propuesta que constituye uno de los elementos favoritos del cuento. [...] Son tan variadas que cada una de ellas tendría que recibir una designación particular.²²⁷

Al fin y al cabo, una misión no deja de ser una «difícil tarea» que un personaje *destinador* «propone» a un «héroe» *destinatario*.

¿A cuál de estas dos funciones debemos atender, entonces?

El mismo Propp —tras enumerar y definir sus célebres treinta y una funciones del relato— previene sobre del riesgo de asimilar erróneamente funciones distintas a causa de un gran parecido entre las acciones consideradas, ya que «diferentes funciones pueden realizarse de forma absolutamente idéntica.»²²⁸ Con el fin de evitar confusiones, propone la siguiente consideración:

Siempre es posible adoptar el siguiente principio: definir las funciones según sus consecuencias. [...]

De ahí que la tarea difícil pueda distinguirse del momento en que el héroe parte o del momento en que anuncia la intriga. [...] Si al encargo sucede la partida del héroe, una larga búsqueda (*C* ↑), el encuentro con el donante, etc., estaríamos ante un elemento del nudo de la intriga (*a*, *B*-carencia y encargo). Si la tarea se lleva a cabo enseguida [...], estaríamos ante una tarea difícil y su ejecución (*M-N*).²²⁹

Aun así, Propp reconoce que en ciertas ocasiones es imposible diferenciar nítidamente las funciones que desempeña una determinada acción. Para solventar estos

²²⁷ *Ibíd.*, p. 79.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 87.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 88.

casos desarrolla la idea de «la doble significación morfológica de la misma función»²³⁰. Y a la hora de explicarla vuelve a aludir precisamente a las dos funciones en las que hemos reparado:

La tarea difícil [...] aparece aquí desplazada hacia el principio del cuento. Provoca la partida del héroe, es decir, responde a la definición de momento de transición (*B*). Esta tarea se presenta bajo la forma característica de apelación [...]. La tarea difícil se trasporta aquí a los elementos que anudan la intriga y se utiliza como *B* sin dejar de ser *M*.

Vemos, pues, que las maneras de realizar las funciones influyen entre sí, y que las mismas formas se aplican a funciones diferentes. Una forma puede desplazarse tomando una nueva significación o conservando al mismo tiempo la significación que tenía. Todos estos fenómenos hacen difícil el análisis y exigen una particular atención en las comparaciones.²³¹

A través de los ejemplos elegidos —por partida doble— Propp viene a reconocer implícitamente un fondo común en estas dos funciones. La diferencia entre ambas estriba realmente en su ubicación en el relato: la primera [*B*] posee un sentido inicial y desencadenante, mientras que la segunda [*M*] es más bien concluyente. Pero en las dos subyace una estructura común muy sencilla: un personaje destinatario recibe el mandato de un destinador, ya se trate de la realización inmediata de un trabajo, o de una orden de partida que, en última instancia, acarreará también el cumplimiento de alguna *tarea*.

Ha sido González Requena quien —partiendo de Greimas, y a la vez cuestionando seriamente su propuesta— ha delimitado con mayor precisión la estructura elemental a la que nos referimos. Una estructura que ha denominado *de la donación* y que sitúa de la siguiente manera en relación con la estructura general del relato:

Podemos concebir la estructura del relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas: la estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el

²³⁰ *Ibíd.*, p. 91.

²³¹ *Ibíd.*, pp. 91 y 92.

Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece ante ella como su destinatario, y la estructura de la carencia, en la que el Sujeto, trata de obtener cierto Objeto del que carece.

Ambas temporalmente vectorizadas y necesariamente asimétricas, constituyen los dos ejes estructuradores del relato: mientras que la primera de ellas, la estructura de la donación, constituye el eje de la Ley –que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto–, la segunda constituye el eje de la Carencia –que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias de conquista.²³²

Así las cosas, el par de funciones proppianas que nos ocupan resultan no ser del todo equiparables al resto de funciones. Tienen, en realidad, un rango superior, ya que se emplazan sobre los ejes estructuradores del relato. Con razón decía Propp al referirse a su función XXV que se trata de una «propuesta que constituye uno de los elementos favoritos del cuento». Y también con razón insistía en el signo mediador de la función IX, pues en ella se dan cita los elementos esenciales del relato propio del cuento maravilloso: *Sujeto* [«HÉROE»], *Carencia* [«DE LA FECHORÍA O DE LA CARENCIA»], *Destinador* [«ALGUIEN»], *Tarea* [«CON UNA PETICIÓN O UNA ORDEN»] y *Objeto* [«SE LE ENVÍA O SE LE DEJA PARTIR»... *en su busca*, se entiende].

De esta forma, llegamos a la conclusión de que el patrón narrativo que denominamos *encomienda de una misión* no es otra cosa que un *acto de destinación*, y que, como tal, condicionará intensamente el rumbo de la narración que lo acoja, anticipando en gran medida su resultado final. Podría afirmarse, entonces, que en un acto de este tipo se decanta buena parte del sentido del texto en el que se inserta.

²³² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 519.

11.2.- La misión de guerra.

Las realizaciones concretas de la *encomienda de una misión* dan pie a un considerable número de variantes, pues se localizan secuencias que responden a este esquema en películas que refieren historias muy diferentes, ambientadas en épocas y lugares dispares y protagonizadas por personajes de toda condición.

Asimismo, este modelo narrativo parece capaz de superar las diferencias estéticas y formales establecidas en las sucesivas etapas de la historia del cine, de modo que encontraremos acontecimientos que se corresponden —al menos en apariencia— con la *encomienda de una misión* tanto en films adscritos al cine clásico, como en otros vinculados al manierismo o incluso al cine postclásico.²³³

Aunque la *encomienda de una misión* puede darse prácticamente en cualquier género, el cine bélico —en el que, a la postre, se encuadra *Apocalypse Now*— se muestra especialmente propicio para esta clase de acontecimientos. Circunscribiéndonos en exclusiva a dicho género, vamos a recordar algunos casos bien ilustrativos.

En el film clásico *Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma!*, Raoul Walsh, EEUU, 1945), el capitán Nelson (Errol Flynn) recibe la orden de saltar en paracaídas sobre territorio enemigo acompañado por un grupo de hombres bajo su mando. La misión de Nelson consiste en destruir una estación de radar japonesa oculta en la jungla de Birmania. Esta arriesgada operación, llevada a cabo con éxito tras vencer múltiples dificultades, resultará determinante para facilitar un amplio despliegue de hombres y materiales que permitirá abrir un paso desde la India británica hasta China, recuperando así una valiosa posición estratégica en la lucha de los Aliados contra el Imperio Japonés.

²³³ Nos remitimos aquí a la periodización y a la caracterización de la historia del cine propuestas en el capítulo tercero: v. p. 49 y ss.

El encargado de encomendar la misión al capitán Nelson es un coronel llamado Carter, quien a su vez ha recibido la orden del general Joseph W. Stilwell, máximo responsable militar norteamericano en el sudeste asiático.



En la secuencia introductoria del film, en gran parte conformada por material documental, se explica que la invasión de Birmania estuvo preparándose en secreto durante meses en el cuartel general del almirante Mountbatten²³⁴ en la India, con la participación del general británico Wingate y del propio general Stilwell.



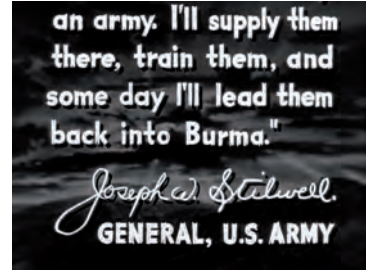
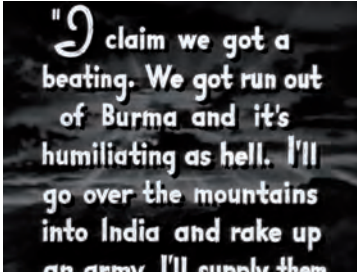
En uno de los planos que conforma esta secuencia aparece Mountbatten, en el centro y con un gran mapa del sudeste de Asia al fondo, presidiendo una reunión militar.

Asimismo, la película comienza con un rótulo sobreimpreso en el que se recoge de manera literal una declaración del general Stilwell comprometiéndose a reconquistar Birmania a los japoneses. Estas palabras no debían de ser desconocidas para el público norteamericano del momento, ya que en su día fueron publicadas por la prensa: «Declaro que hemos sufrido una derrota. Hemos sido expulsados de Birmania y esto es una terrible humillación. Iré a la India a través de las montañas y

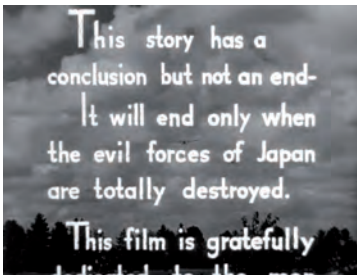
²³⁴ El almirante británico lord Louis Mountbatten ostentó el Mando Supremo Aliado en el sudeste de Asia entre 1943 y 1946. Brillante militar y diplomático, Mountbatten fue el último virrey de la India (1947), y posteriormente recibió el título de conde de Birmania.

reagruparé un ejército. Allí lo equiparé y adiestraré, y algún día reconquistaré Birmania.»²³⁵

Y tras estas frases aparece el nombre del general Stilwell, manuscrito a modo de rúbrica.



Objetivo: Birmania comienza, pues, con una promesa impregnada de vaticinio que, gracias a la misión llevada a cabo por el capitán Nelson y sus hombres, comenzará a hacerse realidad hacia el final de la película.



El film concluye con otro augurio que pronto se verá también cumplido: sobre la imagen de unos planeadores surcando el cielo, otro rótulo señala que el verdadero final de esta historia se producirá con la derrota definitiva de Japón y el consiguiente triunfo Aliado.²³⁶

En otro film clásico titulado *La patrulla del coronel Jackson* (*Back to Bataan*, Edward Dmytryk, EEUU, 1945), ante la retirada forzosa del general MacArthur de las Islas Filipinas, el coronel Joseph Madden [Jackson, en la versión española] (John Wayne) recibe la misión de organizar una guerrilla de resistencia contra los japoneses en la isla de Luzón. Madden debe, además, localizar y proteger una fuente de información especialmente valiosa: la actriz y locutora de radio Dalisay Delgado. Con la ayuda de su hombre de confianza, un capitán nativo llamado Andrés Bonifacio (Anthony Quinn), la

²³⁵ WALSH, Raoul, *Objetivo: Birmania*, (*Objective, Burma!*, Warner Bros., EEUU, 1945), DVD (zona 2), Warner Home Video, 2003, cap. 1 [0:01:00 a 0:01:21].

²³⁶ Cf. *ibid.*, cap. 36 [2:15:35 a 2:16:00].

guerrilla de Madden pone a salvo a la señorita Delgado, y tras superar numerosas vicisitudes en la jungla consigue liberar a los prisioneros del campo de concentración japonés de Cabanatuan, cautivos desde la terrible derrota norteamericana en la batalla de Bataan²³⁷. Finalmente, la guerrilla de Madden, mediante acciones de hostigamiento y sabotaje a los japoneses, prestará apoyo al despliegue con el que MacArthur retomará las Filipinas.



La misión de Madden le es transmitida por el general Jonathan M. Wainwright, quien durante la conversación que ambos mantienen cita en varias ocasiones al general MacArthur, que se intuye como el auténtico impulsor de esta misión. Al mismo tiempo, y según afirma expresamente Wainwright, MacArthur ha actuado en todo el asunto de Filipinas siguiendo las indicaciones del Presidente.²³⁸

También en este caso una promesa aparece como motor inicial del film, pues ya en el propio título de la película, *Back to Bataan* [Regreso a Bataan], resuena el compromiso público que MacArthur hiciera a su llegada a Australia, después de abandonar forzosamente las Islas Filipinas: «I came through and I shall return»²³⁹ [«He sobrevivido y volveré»].

²³⁷ Horas después del ataque a Pearl Harbor (7 de diciembre de 1941), los japoneses iniciaron la invasión de las Islas Filipinas, que en aquel momento eran un estado libre asociado a los Estados Unidos. Debido a la imposibilidad de defender la capital, las tropas americano-filipinas abandonaron Manila para atrincherarse en la península de Bataan y en la colindante isla fortificada de Corregidor. En enero de 1942, las fuerzas japonesas sometieron Bataan a un implacable sitio que se prolongó durante tres meses. En marzo, el máximo responsable militar norteamericano en Filipinas, el general MacArthur, recibió órdenes de escapar a Australia, dado lo insostenible de la situación. El 3 de abril, los japoneses, comandados por el teniente general Masaharu Homma, lanzaron una ofensiva final sobre Bataan. Las tropas americano-filipinas se rindieron el 9 de abril. En conjunto, fueron hechos prisioneros más de setenta y seis mil hombres, doce mil de ellos norteamericanos. Comenzó entonces la conocida como *Marcha de la muerte*: los prisioneros fueron obligados a recorrer a pie casi cien kilómetros a través de la selva, sufriendo durante el trayecto toda clase de maltratos y crueldades por parte de sus captores. Se estima que unos seis mil murieron en el camino. Los supervivientes fueron llevados a los campos de concentración de O'Donnel y Cabanatuan, en el interior de la isla de Luzón, donde permanecieron en pésimas condiciones —se calcula que murieron diecisiete mil en las primeras semanas de internamiento— hasta que MacArthur reconquistó las Filipinas. Cf. GILBERT, Martin, *Second World War* (new edition), Londres, Phoenix Press, [1989] 2000², pp. 275, 294-295 y 316.

²³⁸ Cf. DYMYTRIK, Edward, *La patrulla del coronel Jackson* (*Back to Bataan*, RKO-Radio Pictures, EEUU, 1945), DVD (zona 2), Manga Films, 2002, cap. 4 [0:15:30 a 0:18:52].

²³⁹ GILBERT, Martin, *Second World War*, óp. cit., p. 307.



Igualmente, otra promesa se proyecta más allá del final del film, aunque esta vez comparezca en sus inicios, cuando en otra secuencia introductoria de tipo documental —que incluye imágenes reales de algunos de los prisioneros liberados de Cabanatuan— se inserta un texto, leído al mismo tiempo por una voz *over*, que afirma: «Americans had been freed —hundreds of them. This was a promise of what was to come. Soon the whole world would be free.» [«Cientos de americanos habían sido liberados. Era una promesa de lo que había de venir. Pronto el mundo entero sería libre.»]²⁴⁰

En una película mucho más reciente como es *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, EEUU, 1998), poco después del desembarco de Normandía, el capitán Miller (Tom Hanks) y un pequeño grupo de hombres a sus órdenes son enviados tierra adentro con la misión de localizar y traer de regreso al soldado Ryan, que ha quedado aislado con su compañía más allá de las líneas alemanas. La idea que impulsa esta arriesgada operación es salvar al único superviviente de cuatro hermanos de una misma familia, tras conocerse que tres de ellos han muerto casi simultáneamente en distintos frentes de guerra. Miller y su grupo recorrerán a pie largas distancias y se enfrentarán con diversos peligros antes de encontrar y rescatar a Ryan, pagando, eso sí, un alto precio por ello.

El capitán Miller conoce su misión por medio de un general de los Rangers, justo después de haber informado a éste sobre su último cometido en las postrimerías del desembarco.

²⁴⁰ DYMTRIK, Edward, *La patrulla del coronel Jackson* [DVD], óp. cit., cap. 2 [0:06:25].



Sin embargo, previamente los espectadores del film han podido presenciar el verdadero origen de esta misión: cuando el coronel L. W. Bryce, responsable del departamento de bajas de las Fuerzas Armadas, se entera del dramático caso de los hermanos Ryan acude a comunicárselo al general George C. Marshall. Finalmente es Marshall quien decide y ordena una misión de rescate; y lo hace con un cierto tono profético, al concluir su intervención ante Bryce y otros oficiales con la siguiente frase: «Ese chico está vivo. Enviaremos a alguien a buscarle y a sacarle inmediatamente de allí.»²⁴¹

El general Marshall era el Jefe del Estado Mayor del Ejército y por tanto el mando militar de máximo nivel de los Estados Unidos, sólo por debajo del Presidente. Una figura que, por otra parte, no deja de estar presente en la génesis de esta misión: en primer lugar, a través de una carta manuscrita de Abraham Lincoln que el general Marshall lee en voz alta —recitando de memoria su parte final— y que se convierte en el argumento definitivo para poner en marcha la misión de rescate; y en segundo lugar, en el retrato de George Washington —primer Presidente de los Estados Unidos y uno de los *padres fundadores* del país— expuesto en una pared del despacho de Marshall.

²⁴¹ SPIELBERG, Steven, *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Paramount-Dreamworks, EEUU, 1998), DVD (zona 2), Paramount Pictures, 2003, cap. 5 [0:31:51 a 0:34:42].



En los tres casos citados se detecta una estructura idéntica: un personaje *destinador* [el general Stilwell / el general MacArthur / el general Marshall] encomienda a través de un intermediario [el coronel Carter / el general Wainwright / un general de los Rangers] una difícil *misión* a otro personaje *destinatario* que es subordinado suyo en términos militares, pero que será el protagonista en la historia narrada [el capitán Nelson / el coronel Madden / el capitán Miller]. La misión consistirá en la realización de una *tarea* precisa [destruir una estación de radar / hostigar a los japoneses y poner a salvo a una chica / rescatar al soldado Ryan] que en el fondo persigue restituir una pérdida anterior [recuperar Birmania / recuperar las Filipinas / recuperar un hijo] y mediante la cual se alcanzará —o, al menos, se contribuirá a alcanzar— un bien superior [ganar la guerra / ganar la guerra / dar continuidad a un nombre].

Los tres destinadores citados poseen autoridad para ordenar la misión, ya que se trata de tres generales de prestigio que se sitúan en la cúspide de la cadena de mando de las Fuerzas Armadas. Pero, al mismo tiempo, los tres se vinculan subordinadamente —ya sea de manera jerárquica o moral— a entidades superiores que les otorgan legitimidad [el almirante Mountbatten²⁴² / el Presidente de los Estados Unidos / Abraham Lincoln y George Washington]. Estos tres destinadores son, por tanto, los representantes de la *Ley* en sus respectivos relatos. Y en este sentido se ajustan perfectamente a lo señalado por González Requena como el relato característico del cine clásico de Hollywood.²⁴³

²⁴² A su vez, desde la figura de lord Mountbatten, aristócrata estrechamente emparentado con la casa real británica, podríamos llegar con cierta facilidad hasta el propio rey Jorge VI.

²⁴³ Véase pp. 53-56.

En *Apocalypse Now* hay una secuencia en la que se produce un acontecimiento que tiene los visos de encajar en el modelo expuesto: el protagonista del film, el capitán Willard, es requerido desde la base militar de Nha Trang; allí le esperan un general y su ayudante, un joven coronel, para encargarle una misión muy especial.

En los dos próximos capítulos vamos a efectuar un análisis detallado de la parte de *Apocalypse Now* que más directamente atañe a la *encomienda de una misión* particular de este texto filmico.

12.- El elegido.

12.1.- Yo quería una misión.

Tras el fundido a negro que cierra el preludio se abre un plano en picado en el que aparecen dos militares subiendo con determinación las escaleras de lo que inmediatamente se mostrará como un hotel.²⁴⁴



Sobre esta imagen se escucha la misma voz *over* que sonaba en la secuencia precedente:

—Todos consiguen lo que desean. Yo quería una misión. Y por mis pecados me dieron una. Me la sirvieron en bandeja.

En esta intervención verbal del protagonista se ponen de manifiesto dos características esenciales de la misión que va a marcar la pauta de todo *Apocalypse Now*.

Por un lado, se constata que «yo quería una misión». Es decir, que, como sospechábamos en su momento, aquella *espera* de la instancia enunciativa a la que se hacía referencia en el preludio [«llevo aquí una semana, esperando una misión»] no era en absoluto neutra: el *yo* narrador aguardaba algo *querido*, algo, en el fondo, muy *deseado*

²⁴⁴ En la edición en DVD manejada, la secuencia que comienza en este plano [0:07:18 a 0:09:00] está incluida en el capítulo 1, "Esperando en Saigón". Si bien en el guión de la película constituye una secuencia independiente del preludio, como no podía ser de otra forma; cf. COPPOLA, Francis Ford y John MILIUS, *Apocalypse Now Redux: The Screenplay*, Nueva York, Hyperion, 2000, pp. 3-6.

[«todos consiguen lo que desean»]. Se trata, pues, de una misión en la que se aboca abiertamente el *deseo* del personaje que se expresa a través de la citada voz. Esta tematización explícita de la *donación* por parte de quien debe recibirla se aparta ya del modelo clásico y sugiere desde el comienzo una falla en el lugar del *destinador*. Con todo, no será hasta el final de la secuencia cuando este extremo quede confirmado.

La propia instancia enunciativa afirma que, en efecto, una misión le fue finalmente concedida por parte de una tercera persona del plural por ahora desconocida [«me dieron una»]. Y a continuación añade que «me la sirvieron en bandeja», esto es, que la misión fue presentada ante el personaje que habla de forma tal que no tenía más que tomarla, cumpliéndose con aparente facilidad lo que esperaba y a la vez quería.

Aunque, por otro lado, el enunciativo señala que dicha misión le fue asignada «por sus pecados». Lo que sugiere que se le impuso como una suerte de castigo por haber cometido ciertas transgresiones que lo convirtieron en culpable, pues sólo en este caso cabría hablar de pecados.

Así pues, son dos ideas distintas acerca de una misma misión las que se entremezclan en estos enunciados. Y si bien en un principio podrían parecer contradictorias, ambas están en lo cierto.

En parte, esta misión representa la expectativa de dar cumplimiento a un poderoso deseo. Movilizado por la tarea que se desprenderá de ella, el protagonista del film va a realizar una travesía hacia el corazón de la jungla, un lugar que, como quedaba patente durante el preludio, polariza los sueños —y, en consecuencia, remite a las más intensas pulsiones— de este mismo personaje.

Pero, en parte también, esta misión constituye un castigo, un camino de penitencia —y en alguna medida, ya veremos cuál, de regeneración— para un hombre atormentado por sus vivencias y por sus actos, al parecer *pecaminosos*.

Estas dos facetas —*deseo y expiación*— cohabitarán en el trasfondo del trayecto que a modo de misión llevará a cabo el protagonista a lo largo de la película. En el tercer apartado del análisis nos ocuparemos con detalle de este trayecto.

Un último aspecto destacable de esta intervención en *over* es el tiempo gramatical en que se expresa: el personaje-narrador utiliza el *pasado*, puesto que está contando una experiencia personal pretérita convertida en historia. Y así seguirá durante el resto del film. Sin embargo, recordemos que durante el segundo movimiento del preludio esta misma voz *over* hablaba en *presente*. Semejante diferencia temporal reafirma el carácter singular de la secuencia inicial, a la par que acredita que es en esta segunda secuencia de la película, una vez concluido el preludio, donde realmente comienza *Apocalypse Now* en tanto estricta narración.

Ante la mirada de una camarera de hotel que está plegando toallas en el pasillo, los dos militares llegan hasta una puerta a la que llaman.



Uno de ellos, un sargento, pregunta en voz alta:

—Capitán Willard, ¿está usted ahí?

Significativamente las primeras palabras *in* del film han sido el rango y el nombre de su protagonista: «capitán Willard».

A la pregunta del sargento responde la misma voz que hasta el momento se habían escuchado en *over*, pero ahora lo hace desde el otro lado de la puerta:

—Sí, ya voy.

La voz de Willard presenta un timbre áspero y una articulación deficiente, rasgos que traslucen un considerable trastorno en el personaje.

El sargento, por su parte, asiente con satisfacción mirando al cabo que le acompaña. Ambos se sienten aliviados por haber encontrado a Willard.



El temor a que el capitán no estuviera allí, disipado por su contestación, deja entrever que el cometido de estos hombres responde a un mandato de cierta importancia que reclama la máxima premura. Es evidente que Willard ha sido requerido de manera oficial a instancias de algún estamento superior de la cadena de mando de las Fuerzas Armadas.

Se introduce entonces, otra vez, la voz *over* del capitán:

—Era una misión para elegidos. Y cuando se acabara, nunca querría otra.

De modo que esta no era una misión para cualquiera. Willard, puesto que a él le fue encomendada, era un *elegido*, alguien, entre muchos, especialmente idóneo para embarcarse en una misión como esta. Pero, ¿por qué? ¿Cuáles son sus cualidades distintivas?

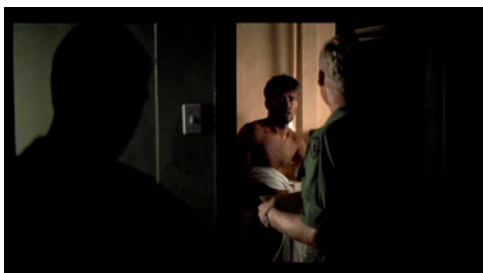
Es muy probable que tales cualidades guarden alguna relación con los pecados a los que se refería el propio Willard hace un instante, aunque habremos de esperar un poco más para que el texto clarifique este aspecto.

Por último, e insistiendo en la idea de exclusividad con que ha sido definida la misión, Willard dice que «cuando se acabara, nunca querría otra». Al parecer, los acontecimientos desencadenados a raíz de esta misión constituyeron una experiencia tan

fuera de lo común —tan *extrema*, podría decirse— que resultó *definitiva* —también en el plano del deseo— para el personaje que se embarcó en ella.

12.2.- ¿De qué se me acusa?

Willard abre la puerta de su habitación, la misma estancia que aparecía en el preludio.



El capitán, además de una mala voz, presenta un peor aspecto y unos pésimos modales.

Willard: ¿Qué quieren?

Sargento: ¿Se encuentra bien, capitán?

Willard: ¿Usted qué cree?

Tal y como se infería de su primera intervención tras la puerta, Willard sigue borracho. También continua desnudo, cubierto sólo parcialmente con una sábana.



Los dos emisarios lo miran asombrados: no esperaban encontrarlo en estas condiciones. Probablemente no acaban de comprender cómo un hombre al que desde instancias superiores se ha dado prioridad, alguien que es un elegido, puede hallarse en semejante estado. Evidentemente desconocen —a diferencia del espectador, que comienza a vislumbrar algo en este sentido— la estrecha conexión que existe entre su penosa situación actual y la misión para la que ha sido escogido.

Willard regresa a la habitación. Abatido, se sienta en la cama revuelta. Las sábanas están manchadas con su sangre. Sobre la cabecera, un cuadro torcido refleja el desequilibrio en el que está instalado el personaje.



Sargento: ¿Es usted el capitán Willard del batallón 505?

Willard: Afirmativo.

Sargento: ¿173 de las Fuerzas Aéreas, Operaciones Especiales?

Willard no contesta a la última pregunta. Maleducadamente le espeta al cabo que aguarda en el pasillo:

—Eh, ¿quieres cerrar la puerta?

Por lo visto, no le ha gustado que el suboficial entrara en detalles sobre su situación y destino militar. Más en concreto, parece haberle molestado la referencia a «Operaciones Especiales», una unidad dedicada a la ejecución de tareas difíciles y arriesgadas, y a menudo también *inconfesables*.

El cabo entra en la habitación y cierra la puerta tras él. Willard, en *plano corto*, atiende a lo que dice el sargento.



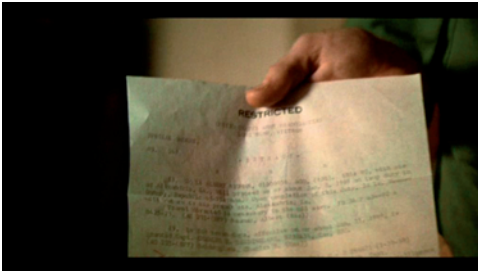
Sargento: Tenemos órdenes de escoltarle al aeródromo.

Willard: ¿De qué se me acusa? ¿Qué he hecho?

Sargento: Señor... No hay acusaciones, capitán.

El capitán pregunta «de qué se me acusa», dando por supuesto que sus superiores le reclaman por haber cometido algún acto reprensible o incluso delictivo. Resuena aquí de nuevo la frase «por mis pecados me dieron una». Todavía no sabemos cuáles son estos actos —ni siquiera Willard parece tenerlo claro, pues él mismo pregunta «qué he hecho»—, aunque todo indica que se han producido.

El sargento extrae de un sobre una hoja en cuyo encabezamiento se lee, destacado y en mayúsculas, el término «restringido».



Sargento: Tenemos órdenes de presentarnos al Servicio de Inteligencia en Nha Trang.

Esta es la primera página *restringida*, de una larga lista, que se muestra en el film. Convenientemente diseminados a lo largo del texto, toda una serie de documentos clasificados desempeñarán un papel decisivo como reveladores de aspectos ocultos, secretos, que afectan —en el sentido de que explican, matizan o incluso redefinen— a la misión de Willard.

La hoja en cuestión contiene la orden de llevar a Willard hasta una base militar norteamericana en Nha Trang²⁴⁵, donde le aguarda el «Servicio de Inteligencia». Por supuesto, se trata de los *servicios secretos* —la CIA, seguramente— que se convierten de esta manera en un nuevo personaje en la trama de *Apocalypse Now*. De entrada, su mera mención provoca que sobre la misión del capitán —y en consecuencia sobre el resto del film— comience a esbozarse un halo opaco, sombrío y hermético a la vez.²⁴⁶

El capitán comprende por fin la situación, aunque no se incorpora. Al contrario, se tumba en la cama, alegando que no se encuentra bien.



El sargento pide ayuda a su acompañante para llevar a Willard a la ducha con intención de espalarlo. Willard se resiste e insulta a los dos militares, pero de todos modos es arrastrado hasta el baño. Medio traspuesto y debilitado, el capitán tiene el aspecto de un pelele en brazos de estos hombres.

²⁴⁵ Nha Trang es una importante ciudad costera situada en el antiguo Vietnam del Sur.

²⁴⁶ Al margen de su existencia real, la CIA es para el espectador medio un recurrente personaje de ficción envuelto de una aureola siniestra. ¿En cuántas novelas, películas y series de televisión hemos podido “constatar” el abyecto papel desempeñado por esta agencia gubernamental? En casos extremos como el de la serie televisiva *Expediente X* (*The X-Files*, Chris Carter, EEUU-Canadá, 1993-2002) semejante caracterización se adentra en el terreno de lo paranoico, pues se atribuye a la CIA la ocultación sistemática de la presencia de vida extraterrestre inteligente en la Tierra, nada menos.

Una vez que Willard ha sido colocado bajo la ducha, el sargento abre el grifo del agua fría. Ante el efecto de ésta sobre su cuerpo, el capitán grita con fuerza.



En el análisis del preludio nos referíamos al *agua* como uno de los elementos nucleares del texto.²⁴⁷ Aquí, en el plano de la ducha, este elemento aparece sobre Willard justo antes de que empiece un pasaje crucial de esta historia.

Previamente a su partida hacia Nha Trang para obtener una misión, Willard ha sido puesto bajo el agua, recibiendo una especie de bautismo. La zozobra y la parálisis que envolvían al personaje durante su estancia en la habitación de Saigón deben quedar atrás, pues comienza un tiempo nuevo para él. El vivificado horizonte narrativo que la *encomienda de una misión* aportará de inmediato al film exige una limpieza previa de quien va ser su protagonista. El agua representa muy eficazmente esta purificación, y por ello opera como puerta de acceso a una fase distinta del texto.

12.3.- La historia de Kurtz.

Mediante un corte simple se introduce un plano contrapicado que muestra un helicóptero aterrizando en el campamento militar de Nha Trang.

²⁴⁷ Véase, p. 205 y ss.



Con esta impactante imagen comienza una secuencia nueva.²⁴⁸ Al menos en lo que respecta a la banda visual, ya que la banda de sonido mantiene una marcada continuidad con la secuencia precedente: el grito de Willard bajo la ducha, mezclado ahora con el ruido del helicóptero, persiste sobre este plano; y del mismo modo, la voz *over* del capitán terminará de exponer el discurso que venía desarrollando en sus anteriores intervenciones.

Esta breve secuencia debe considerarse, entonces, como una transición, efectuada mediante una amplia superposición sonora, entre la secuencia de los dos emisarios que buscan a Willard en el hotel y la que a continuación tendrá lugar en el interior de un puesto de mando situado en la base en la que acaba de aterrizar la aeronave.

Willard desciende del helicóptero acompañado por los hombres que fueron a buscarle. Éstos le indican la dirección que debe tomar.



²⁴⁸ Se trata de una secuencia muy corta [0:09:01 a 0:09:40], recogida al inicio del capítulo 2, "Oficina de Inteligencia", de la edición en DVD.

El capitán aparece escoltado, tutelado por unos personajes que, a su vez, actúan siguiendo las órdenes de una instancia superior, el *Servicio de Inteligencia*, cuya mano directriz se deja notar en todo este tramo del texto.

Se escucha entonces la voz *over* de Willard:

—Me enviaban al peor sitio del mundo y aún no lo sabía.

Willard vuelve a referirse a la misión que le encomendaron, pero ahora alude a su final, a su punto de llegada, del que afirma que era «el peor sitio del mundo». ¿Cuál puede ser este lugar tan terrible?

El capitán lo precisa un poco más en su siguiente intervención:

—A varias semanas de distancia y remontando un río que serpenteaba por la guerra, como el cable de un circuito conectado directamente a Kurtz.

Para empezar, Willard indica que el destino de la misión se encuentra a «varias semanas de distancia»²⁴⁹, es decir, muy *lejos* de Saigón, donde lo hemos visto tan *desequilibrado*, o de Nha Trang, donde ahora lo vemos aterrizar.

A continuación, explica que dicho destino se alcanza «remontando un río». La vía de transporte empleada por Willard en su viaje será, por tanto, el agua de un río. Aunque no para dirigirse hacia su desembocadura, sino hacia sus fuentes, en un trayecto que va desde la costa en la que se ubica Nha Trang hasta el interior de Vietnam o, yendo más allá, hasta la vecina Camboya.

El viaje de Willard se encamina hacia las profundidades de la selva que puebla la zona central de Indochina. El destino de su misión pasa, pues, por adentrarse en la *jungla*, un elemento cuyo papel en el texto ya hemos comentado en capítulos anteriores.²⁵⁰

Pero debemos añadir que, simultáneamente, el viaje del capitán constituye una travesía hacia los remotos *orígenes* del río localizados en el interior de la jungla. O para

²⁴⁹ En la versión original del film esta distancia, además de temporal, es también explícitamente espacial. En concreto, Willard dice: *Weeks away and hundreds of miles up* [...]

²⁵⁰ Véase p. 194 y ss.

decirlo de otro modo: el suyo es un viaje hacia el *nacimiento* mismo, tal y como anticipaba el movimiento levógiro del ventilador durante el preludio.²⁵¹

Willard puntualiza también que el río, lejos de transcurrir plácidamente entre tranquilos parajes, «serpenteaba por la guerra», confirmando así que el contexto de *violencia* y *muerte* anunciado ya en el primer plano del film —y que, como señalábamos, es incluso anterior al comienzo de la película— se extenderá a lo largo y ancho de su recorrido narrativo.

En esta última frase resulta especialmente llamativa, además, la asimilación que se hace del río con una *serpiente*, utilizando un recurso que recuerda mucho a una imagen suscitada en una parte de *The End* no incluida en la película:

Ride the highway west, baby. / Ride the snake, / Ride the snake. / To the lake, / To the lake. / The ancient lake, baby, / The snake is long, / Seven miles, / Ride the snake. / He's old, / And his skin is cold.

[Sigue la autopista del oeste, baby. / Monta la serpiente, / Monta la serpiente. / Hasta el lago, / Hasta el lago. / El viejo lago, baby, / La serpiente es larga, / Siete millas, / Monta la serpiente. / Es vieja, / Y su piel es fría.]²⁵²

En estos versos una *serpiente-autopista* comparece como un camino mágico, enigmático y poderoso, que conduce hasta un *viejo lago*. Lugar que, por cierto, también se caracteriza por el acúmulo de *agua* y por su idoneidad para la presencia de *fuentes* que manan desde *antiguo*.

De forma similar a lo que ocurre en la canción, en las palabras de Willard la metáfora de la serpiente se deriva en buena medida de la analogía existente entre su forma alargada y sinuosa y la que presenta el río. Pero esta identificación remite, asimismo, a un rasgo que caracteriza a las serpientes de manera definitiva: su naturaleza telúrica, es decir,

²⁵¹ Véase p. 209.

²⁵² En VEGA, Inés, *Jim Morrison y The Doors*, óp. cit., pp. 142-143.

estrechamente ligada a la tierra y a lo primigenio. No es complicado apreciar esta misma condición en la imagen de un río rodeado de una espesa selva.

Por último, el camino que traza el río y que Willard debe seguir es comparado con el «cable de un circuito conectado directamente a Kurtz». Se reitera aquí la idea de una vía que conduce de manera inexorable hasta un determinado destino. Aunque ahora, por primera vez, este punto de llegada ha sido explícitamente nombrado: «Kurtz». Hasta este nombre conduce la misión de Willard y, por consiguiente, toda la historia contada en *Apocalypse Now*.

Pero, ¿quién es Kurtz? Será a partir de la próxima secuencia cuando la figura de este personaje —sus rasgos, sus ideas y sus acciones— vaya definiéndose poco a poco a través de una serie de confidencias, documentos y materiales clasificados, en línea con lo que decíamos respecto de la carta *restringida* mostrada por el sargento en el hotel.

No obstante, cabe anotar que en el preludio se encontraba ya algún anticipo —tenue y encriptado, si se quiere— de Kurtz. Concretamente nos referimos a la alusión que en la letra de *The End* se hace a *la desesperada necesidad de la mano de algún extraño* [«Desperately in need of some stranger's hand,»]. Y muy especialmente a la casi simultánea figura divinizada que se muestra junto al rostro invertido de Willard en el plano visual.²⁵³



Más adelante, en el último capítulo del análisis, habrá ocasión de comprobar hasta qué punto estos elementos condensan el papel que va a desempeñar Kurtz en el texto.

²⁵³ Véase pp. 150-151.

Willard recorre una parte del campamento franqueado por sus dos acompañantes.



Sobre este plano, la voz *over* del capitán añade un enunciado más a su discurso:

—No fue accidental que yo me convirtiera en el guardián de la memoria del coronel Walter E. Kurtz, como tampoco lo fue que yo volviera a Saigón.

Willard aporta el nombre completo y la graduación militar del personaje recién nombrado: «el coronel Walter E. Kurtz». La insistencia en este nombre da cuenta de su relevancia, pero, además, viene acompañada de un testimonio de alcance: Willard dice haberse convertido «en el guardián de la memoria» del coronel Kurtz. De algún modo, Willard es el depositario de la *memoria* —de aquello que ha perdurado— de este hombre por lo visto ya desaparecido. Y esto es tanto como decir que Willard se declara *heredero* de Kurtz.

Según explica el propio capitán, esta circunstancia «no fue accidental». Y lo mismo sucede con su regreso a Saigón, es decir, con su vuelta a Vietnam desde los Estados Unidos. Al incidir en que estas cosas ocurrieron por algún motivo —no fueron simples casualidades— Willard apunta a que tienen un sentido muy preciso y, en cualquier caso, las está designando como aspectos centrales del texto.

Por otra parte, es inevitable preguntarse en qué consiste esta *memoria* y cuál es, en suma, el *legado* del coronel Kurtz. Aunque para obtener una respuesta habrá que aguardar al final del film.

Willard llega a una especie de bungalow prefabricado. La presencia de esta vivienda, más propia de un camping que de una base militar, resulta un tanto extraña.



Hay algo de extravagante y fuera de lugar en este escenario. Retengamos esta impresión como marco concreto de lo que va a ocurrir dentro de la casa en la siguiente secuencia.

La voz del capitán realiza una última aportación:

—No hay forma humana de contar su historia sin contar la mía. Y si su historia es realmente una confesión, la mía también lo es.

Si «su historia», la historia de Kurtz, no puede ser contada sin narrar al mismo tiempo la de Willard es porque hay algún tipo de paralelismo o de estrecha dependencia entre ambos personajes. Willard ahonda así en la idea de que él es el *heredero* de Kurtz: «el guardián de la memoria» del coronel lo ha de ser también de «su historia», pues, al fin y al cabo, no otra cosa es la primera.

Este lazo tan particular se extiende igualmente a la consideración —moral, por así decirlo— que a Willard le merece la historia de Kurtz y, en consecuencia, la suya propia: la doble historia que el espectador va a presenciar a lo largo del film es «realmente una confesión», esto es, una confidencia íntima que a través de la acción enunciativa misma persigue alguna forma de expiación.

Ahora ya conocemos buena parte tanto de las características como de las consecuencias que se derivan de la misión de Willard. Y lo mismo puede decirse del trayecto que se iniciará a partir de ésta. Sin embargo, resta asistir a algo fundamental que tendrá lugar en la secuencia que sigue: el acto en el que se encomienda esta misión al capitán Willard.

13.- Un destinador falaz para una *Ley* falsa.

13.1.- La prueba de las preguntas.

Willard entra en la casa prefabricada a la que era conducido en la secuencia anterior. Allí es recibido con cordialidad por un joven oficial que le invita a ponerse cómodo, incluso le ofrece un cigarrillo, aunque el capitán lo rehúsa educadamente.



La estancia presenta un aspecto bastante acogedor. Su mobiliario y decoración — sofás, visillos, fotografías y diplomas enmarcados, lámparas y electrodomésticos varios— le confieren un insólito carácter hogareño de clase media americana. En el lugar suena una amable música de piano.

En seguida observamos que hay otras dos personas en la habitación: un oficial de mayor edad —al que Willard saluda como *general*— y un tipo vestido de civil que está sentado al fondo, junto a la barra de una pequeña cocina.



Detrás del general y colgados en la pared, se aprecian unos retratos oficiales de tres presidentes de los Estados Unidos: John F. Kennedy, Lyndon Johnson y Richard Nixon,

los tres gobernantes norteamericanos que se involucraron de una manera más directa en el conflicto de Vietnam.

En particular, el retrato de Richard Nixon —presidente en las fechas en las que supuestamente transcurre esta escena²⁵⁴— está situado justo sobre de la cabeza del general.

El joven oficial inicia una serie de preguntas dirigidas a Willard a las que éste responde visiblemente azorado.



Oficial: Capitán, ¿ha visto alguna vez a este caballero?

Willard: No, señor.

Oficial: ¿Nos conoce al general o a mí?

Willard: No, señor. No personalmente.

Oficial: Ha trabajado mucho solo, ¿verdad, capitán?

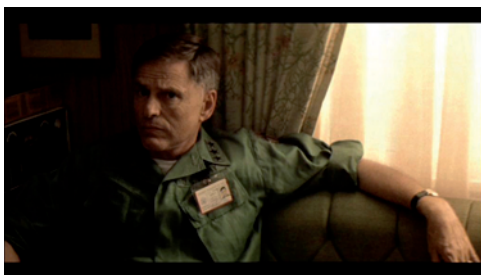
Willard: Sí, en efecto.

Oficial: ¿Prestó servicio en inteligencia y contraespionaje de la Primera Unidad?

Willard: No se me permite comentar tales operaciones.

El general sigue con atención el interrogatorio, muy especialmente las respuestas de Willard. Mientras, el civil ojea unos documentos extraídos de un maletín negro que, sin duda, se refieren al capitán.

²⁵⁴ La elección presidencial de Nixon se produjo en noviembre de 1968, y la consecuente toma de posesión fue en enero del año siguiente. Según se da a entender en el propio guión de la película, *Apocalypse Now* transcurriría en 1969; cf. COPPOLA, Francis Ford y John MILIUS, *Apocalypse Now Redux*, óp. cit., p. 1.



Acabada la primera tanda de preguntas, el oficial toma un dossier, lo abre y continúa interrogando.

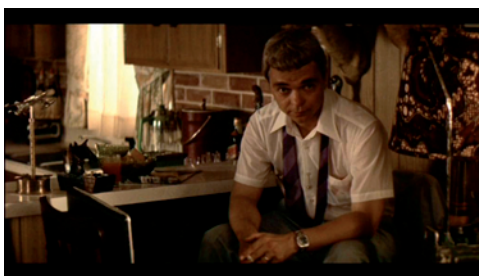


Oficial: ¿No trabajó para la CIA en la Primera Unidad?

Willard: No, señor.

Oficial: ¿Y no asesinó a un inspector de hacienda en la provincia de Quang Tri el 19 de junio de 1968?

Tanto el general como el civil aguardan con expectación la respuesta de Willard. Es obvio que esta última cuestión ha incidido en un asunto delicado.



Durante un instante Willard no contesta, pero el oficial insiste:

—¿Capitán?

Manifiestamente incómodo, Willard acaba declarando.



Willard: Confieso mi desconocimiento sobre tales actividades u operaciones... [Tose.] De todos modos, no estaría tampoco autorizado a hablar de ello en el caso de que hubiera ocurrido, señor.

Tras un momento de tenso silencio, el general se levanta del sofá y propone tomar el almuerzo.



Mientras se acomoda en una mesa cercana ya preparada, el general plantea a Willard una última cuestión.



General: ¿Qué es eso? ¿Se ha...? La mano, ¿se ha herido?

Willard: Un rasguño, pescando durante mi permiso.

General: Pescando durante su permiso... ¿eh?

Willard: Sí, señor.

General: Pero, ¿se encuentra en forma para el servicio?

Willard: Sí, mi general, totalmente.

A lo largo de estos diálogos transcritos se ha desarrollado un intenso interrogatorio en el que el capitán Willard ha sido acosado con una serie de preguntas embarazosas. La inicial simpatía del oficial, al igual que el acogedor ambiente del lugar, no eran más que un espejismo y en realidad le habían tendido una emboscada verbal. Pero, ¿por qué? ¿A qué vienen todas estas cuestiones?

Hasta tres cometidos distintos apreciamos en este interrogatorio, todos ellos fundamentales para la evolución del film.

En primer lugar, a través de las preguntas planteadas se han dado a conocer un par de rasgos muy significativos del personaje de Willard. Por una parte, ahora sabemos que el capitán «ha trabajado mucho solo», sin colaboración de otros. En este sentido posee cierta característica, la *soledad* —que podemos entender como diferenciación del grupo e individualización, pero también como experiencia de separación y desarraigo—, típica en los *héroes* de numerosos relatos. Y por otra parte, el contenido de estas cuestiones deja claro que Willard ha estado vinculado a los *servicios secretos*. Siendo así, es más que probable que el capitán haya tenido que realizar alguno de esos trabajos sucios que suelen atribuirse a tales organizaciones. De hecho, el oficial se refería en su última pregunta a un caso de *asesinato* en concreto.

La incertidumbre inicial respecto de los *pecados* del capitán va quedando, de este modo, despejada. En la secuencia siguiente el propio Willard confirmará en *over* su participación en el caso referido y en otros similares.²⁵⁵

En segundo lugar, mediante este interrogatorio se establecen nítidamente las dos posiciones en las que quedan encuadrados los personajes que participan en la escena: *pasiva*

²⁵⁵ En la edición en DVD del film manejada, esta secuencia se encuentra al final del cap. 2 [0:18:37 a 0:18:49].

por parte de Willard, *activa* por parte de lo que podríamos denominar el *trío de interrogadores* [el general, el joven oficial y el misterioso civil]. Se compone así una estructura dialéctica, articuladora en términos narrativos, que resulta imprescindible para representar la *encomienda de una misión* que seguidamente tendrá lugar.

La posición activa, predominante, de los interrogadores queda expresada mediante su rango superior en la jerarquía del Ejército —«señor», dice Willard constantemente—, pero también por los conocimientos que poseen: saben muchas cosas acerca de Willard, tienen documentos y dossiers que atestiguan sus inconfesables actividades. El general incluso parece adivinar un detalle del pasado más reciente del capitán: el corte que tiene en la mano no es producto de un accidente de pesca, precisamente.²⁵⁶

No obstante, en este conjunto interrogador hemos de distinguir tres personajes con sus respectivos papeles. El general, por su graduación, edad, actitud y ubicación en la escena, se presenta como el eje central del grupo. Es él, por tanto, quien en buena lógica debería actuar como *destinador* de la *misión* que en breve será encomendada. El joven oficial, por su parte, ejerce de *ayudante* del general: por su boca son formuladas las preguntas dirigidas a Willard, y por su boca se expondrá también —aunque de manera confusa, como veremos muy pronto— un primer enunciado de la misión. Su presencia y labor no contradicen el papel de destinador que, en principio, hemos asignado al general, ya que el oficial no deja de ser un mediador entre éste y el *destinatario*, Willard. El otro personaje, el civil, es, como venimos señalando, una figura enigmática. Por el momento no ha dicho nada, y nada dirá hasta el final de la secuencia. Sin embargo, en su momento tendremos ocasión de comprobar que el papel de este personaje va a ser determinante para el desenlace del presente acto.

En tercer lugar, y para concluir ya con el asunto del interrogatorio, hemos de anotar un aspecto de especial relevancia: este pasaje constituye por sí mismo una función narrativa

²⁵⁶ Efectivamente, en el prelude veíamos cómo un Willard borracho y angustiado se lastimaba la mano al romper de un puñetazo el espejo de la habitación del hotel. Véase p. 185.

que podríamos llamar *prueba cualificante* y que resulta complementaria de la función que denominábamos *encomienda de una misión*.

Vladimir Propp señala que en un buen número de relatos «maravillosos» el destinador o *donante* plantea al héroe destinatario cierta *prueba* en la que éste debe demostrar su aptitud antes de recibir un objeto mágico que le permitirá afrontar la misión o tarea definitiva. Asimismo, precisa que esta prueba puede formularse, entre otras modalidades, como una serie de preguntas o *cuestionario*. Concretamente, Propp se refiere a la siguiente función:

XII. EL HÉROE ES SOMETIDO A UNA PRUEBA, UN CUESTIONARIO, UN ATAQUE, ETC.,
QUE LE PREPARA PARA LA RECEPCIÓN DE UN OBJETO O DE UN AUXILIAR MÁGICO
(definición: *primera función del donante*, designada por *D*).²⁵⁷

En el caso que nos ocupa se ha producido una prueba de estas características bajo la forma de un comprometedor interrogatorio dirigido a *probar* la capacidad de resistencia de Willard. Obviamente, los interrogadores conocían las respuestas a las cuestiones formuladas. No son las respuestas, pues, lo que les interesaba, sino la reacción de Willard ante las preguntas.

Finalmente el capitán ha superado la prueba, puesto que ha aguantado el acoso interrogador y se ha negado a comentar los temas confidenciales expuestos. Willard ha demostrado que sabe guardar secretos y —como se verá hacia el final de la secuencia— esta facultad resulta imprescindible para llevar a cabo una misión como la que se le va a encomendar a continuación.

²⁵⁷ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, óp. cit., p. 54.

13.2.- La voz de Kurtz.

Una vez sentados alrededor de la mesa, el general trata de restaurar el buen ambiente inicial que el interrogatorio había dejado en suspenso. Se muestra afable, elogia la carne asada, organiza el reparto de platos, y hasta se permite hacer una broma sobre el dudoso estado de las gambas.



—Capitán, ¿ha oído hablar del coronel Walter E. Kurtz?—pregunta el joven oficial, al tiempo que entrega a Willard la fotografía de un militar con el uniforme de las Fuerzas Especiales.



El capitán observa la imagen con atención. El retratado, «el coronel Walter E. Kurtz», presenta un semblante atractivo y a la vez marcial, con una firme mirada que parece otear el horizonte.

—Sí, señor, me suena [«I've heard the name», en la versión original]—responde Willard.

Justo en ese instante, al oficial se le cae el fardo de documentos que tenía en la mano.



—¡Oh! ¡Joder!—exclama mientras se agacha precipitadamente a recoger los papeles.

Obsérvese hasta qué punto la figura de Kurtz ha pasado a polarizar la secuencia: primero es su imagen la que acapara la atención de la cámara, con un *primer plano* que se identifica con la mirada de Willard; seguidamente es su «nombre» el que muestra tal entidad que sólo con saber de su difusión al oficial se le escurren los documentos a él referidos.

—Era oficial de operaciones de las Fuerzas Especiales—añade en referencia a Kurtz mientras permanece agachado.

Al igual que Willard, Kurtz era oficial de las *Fuerzas Especiales*. Aquí tenemos un primer rasgo en común entre ambos personajes. Y no se trata de un detalle menor, pues cabe pensar que la pertenencia a un cuerpo militar de estas características tiene que haber abocado a estos dos hombres a participar en una serie de actividades y a vivir un tipo de experiencias muy parecidas.

Con un leve gesto, el general muestra su contrariedad ante la impericia del oficial. Acto seguido, le pide que ponga una cinta grabada para que la escuche el capitán. El oficial se acerca a un magnetófono y lo hace funcionar.



—Se grabó saliendo de Camboya. La voz del coronel Kurtz está identificada—advierte el oficial.

Lo que a instancias del general vamos a escuchar es «la voz del coronel Kurtz». Se trata de una grabación, es decir, de una huella sonora tan auténtica —«está identificada», de hecho— como su misma fotografía.

Según advierte el oficial, Kurtz se encuentra muy lejos de Nha Trang; más allá incluso de la frontera interior de Vietnam, puesto que la grabación se realizó «saliendo de Camboya». Lo que, por cierto, apunta en la misma dirección que lo dicho anteriormente por la voz *over* de Willard acerca del destino de su misión.



En el plano sobre el que comienza a oírse el discurso de Kurtz destaca la presencia de dos de cabezas de antílope disecadas, una de ellas situada encima del magnetófono. Un aire siniestro —derivado de ese aspecto lúgubre, de naturaleza muerta, que poseen los trabajos de taxidermia, pero también de la tenebrosa iluminación que rodea a estos trofeos— impregna las palabras que surgen del aparato.

Kurtz (grabación): He visto un caracol... se deslizaba sobre el filo de una navaja. Ese es mi sueño. Más bien mi pesadilla. Arrastrarme, deslizarme, por todo el filo de una navaja de afeitar, y sobrevivir.

Mientras se reproduce la cinta, Willard sigue mirando la fotografía del coronel, absorto ahora tanto por su imagen como por su voz.



El general, en cambio, se muestra molesto al escuchar un discurso que, por otro lado, debe de conocer ya sobradamente.



La voz grave y pesada de Kurtz cuenta un sueño propio, muy probablemente recurrente, cuya interpretación no es demasiado complicada. La escueta pero poderosa imagen onírica referida [«un caracol se deslizaba sobre el filo de una navaja»] constituye una buena metáfora de la *experiencia* en el sentido más radical: un cuerpo, carne viviente, se arrastra, roza, siente un incisivo filo metálico que irremediablemente le abre una profunda herida. Sin duda, el caracol soñado se corresponde con el cuerpo del mismo sujeto que sueña, tal y como se reconoce de inmediato: «Arrastrarme, deslizarme, por todo el filo de una navaja de afeitar...»

Este es el deseo, o más bien la pulsión, que se perfila en el sueño —la *pesadilla*, en realidad— de Kurtz: vivir, sufrir una experiencia tan extrema, tan radical, que no puede desembocar más que en la aniquilación de quien pasa por ella. Precisamente si Kurtz se refiere a la posibilidad de «sobrevivir» es porque sabe que la *muerte* es aquello que se desprende de su experiencia soñada. Más aún, en el caparazón en espiral del «caracol» con el que sueña el coronel asoma la inevitable sensación de vértigo que acompaña a una experiencia como ésta.²⁵⁸

De inmediato sigue una segunda grabación.



Kurtz (grabación): Debemos matarlos. Debemos incinerarlos. Cerdo tras cerdo, vaca tras vaca, aldea tras aldea, ejército tras ejército. Y me llaman asesino. ¿Cómo hay que llamarlo cuando los asesinos acusan a los asesinos? Mienten... mienten y tenemos que ser misericordiosos con los que mienten. Esos... peces gordos. ¡Les odio! ¡Cómo les odio!

El general observa a Willard, cuyo rostro da cuenta del impacto que le están provocando las palabras de Kurtz.



²⁵⁸ Ya hemos comentado [v. p. 208] que la *espiral* o *hélice* es un elemento que aparece de manera reiterada en el film; aquí tenemos una formulación más del mismo motivo.

En su segunda intervención, el coronel se pregunta «cómo hay que llamarlo cuando los asesinos acusan a los asesinos». La respuesta es obvia: *hipocresía*. Pero esta pregunta retórica buscaba algo más que una contestación ya implícita. En realidad, Kurtz pretende formular una acusación en toda regla: existe una instancia integrada por *asesinos* que, además, rebosa *hipocresía*, ya que se atreve a acusarle a él de lo que ella misma está promoviendo. Tal instancia estaría compuesta por los superiores del coronel en el Ejército [«esos peces gordos»] y, por extensión, por las élites dirigentes de los Estados Unidos de América, llegando, en el límite, hasta los tres presidentes cuyas fotos cuelgan en una pared de la sala.

Así pues, aquellos a quienes Kurtz debería guardar respeto y obediencia resultan ser unos *asesinos hipócritas*. Pero si el coronel, como él mismo reconoce, es también un terrible destructor [«Debemos matarlos. Debemos incinerarlos. Cerdo tras cerdo, vaca tras vaca, aldea tras aldea, ejército tras ejército»], ¿dónde estriba la diferencia entre Kurtz y «esos peces gordos»? ¿En qué sentido son éstos peores que él? Lógicamente, sólo pueden serlo en función de la hipocresía que el coronel les atribuye.

El asunto del asesinato queda, por tanto, desplazado en las palabras de Kurtz. Es la hipocresía lo que se presenta como el auténtico —más bien el único— problema que enturbia la situación en Vietnam. Para el coronel, todos los implicados en esta guerra son unos asesinos, todos, incluyendo él mismo, participan de los mismos crímenes y de los mismos horrores. Sin embargo, hay un aspecto esencial que lo distingue de sus superiores: ellos son unos hipócritas y, por consiguiente, la *mentira* es su divisa; Kurtz, en cambio, es sincero y perfectamente coherente con el papel que le ha tocado desempeñar en este conflicto bélico.

Ante la mentira que ocupa el lugar del poder, el coronel lanza el siguiente mensaje: «Mienten... mienten y tenemos que ser misericordiosos con los que mienten.» Pero de inmediato añade: «¡Les odio! ¡Cómo les odio!» Porque un inmenso *odio* es el verdadero sentimiento que despiertan en Kurtz sus superiores y lo que éstos representan. La

misericordia de la que habla no es más que una manera de señalarlos definitivamente como culpables.

La voz surgida del magnetófono ha desplegado un discurso que marcará profundamente el texto entero. Primero Kurtz ha contado una pesadilla en la que se agazapa un deseo vertiginoso que apunta hacia la experiencia de la propia muerte. Después ha denunciado la gran hipocresía que supuestamente corroe a los dirigentes de los Estados Unidos; hipocresía no ante cualquier cosa, sino ante algo tan concluyente como la guerra y la muerte que necesariamente la acompaña.

En definitiva, todo el discurso de Kurtz se articula en torno a la muerte. Una muerte que *América* —demasiado hipócrita, al parecer— no acaba de digerir, pero ante la que los espectadores —integrantes de una forma u otra de esa misma América— nos sentimos fascinados. Tanto como ante el discurso de un Kurtz que sí se muestra capaz de afrontarla.

Una vez concluida la grabación, el joven oficial desconecta el aparato.



Tras superar la *prueba de la preguntas*, Willard ha recibido los primeros documentos gráficos y sonoros de los que precisaba tener conocimiento para embarcarse en la misión anunciada. Más adelante le irán llegando otras fotografías, cartas e informes clasificados que le permitirán aproximarse gradualmente a Kurtz. En cierto modo, todos estos documentos secretos vienen a ser el *objeto mágico o auxiliar* —siguiendo con la

terminología proppiana— sin cuya mediación el destinatario no podría hacer frente a la tarea que le ha sido impuesta.

Pero no perdamos de vista que la misión de Willard todavía no ha sido expresamente formulada.

13.3.- Acabar con él, sin ningún prejuicio.

El general toma la foto de Kurtz y comienza a hablar.



General: Walt Kurtz era uno de los más notables oficiales que este país haya engendrado. Era brillante, destacaba en todo. Y también era un buen hombre... era humanitario. Tenía ingenio y buen humor.

La expresión sonriente del general denota el grato recuerdo que guarda del Kurtz de aquella época, al que, sin duda, trató personalmente.



General: Se enroló en las Fuerzas Especiales. Y desde entonces... sus ideas... métodos... se volvieron... absurdos.

El gesto del general ha cambiado al pronunciar la última frase. Su sonrisa se ha esfumado, y ahora es contrariedad lo que se refleja en su rostro.



Absurdos—recalca, al tiempo que se desprende de la foto.

El general acaba de ofrecernos una breve aunque significativa biografía de Kurtz: era un hombre repleto de cualidades positivas [«notable oficial», «brillante», «humanitario», «ingenioso», con «buen humor», y, además, un «buen hombre»], pero tras «*enrolarse* en las Fuerzas Especiales» adoptó unas «ideas» y unos «métodos» calificados como «absurdos». Es decir, que a partir de un determinado momento, la mente y los actos de Kurtz se tornaron carentes de sentido.

No obstante, la última afirmación del general resulta un tanto imprecisa. ¿Cuáles son estas *ideas* y estos *métodos*? ¿En qué consiste concretamente su *absurdidad*? Muy pronto lo sabremos.

Pero antes cabe hacerse otra pregunta al respecto: ¿qué pudo sucederle a Kurtz para que se operara un cambio tan drástico en su personalidad y en sus actuaciones? O para ser más exactos: ¿qué le ocurrió en ese punto de inflexión [«desde entonces»] que representa su ingreso en las Fuerzas Especiales? En este caso, la respuesta se hará esperar bastante más.²⁵⁹

También el oficial tercia en la narración de la historia de Kurtz.

²⁵⁹ Hacia el final del film, el propio Kurtz revelará a un Willard-espectador absolutamente cautivado por su discurso que un acontecimiento traumático ocurrido durante una intervención humanitaria de las Fuerzas Especiales en Camboya precipitó una transformación radical en su persona. Véase pp. 421-424.



Oficial: Ahora se ha pasado a Camboya con ese... irregular ejército suyo que le adora como... que le adora como a un dios y cumple todas sus órdenes por ridículas que sean.



General: Aún le reservo otra noticia que le va a sorprender. El coronel iba a ser... arrestado por asesinato.

Willard: No lo entiendo, señor. ¿A quién asesinó?



Oficial: Kurtz ordenó la ejecución de varios vietnamitas del Servicio de Inteligencia porque pensó que eran agentes dobles. Se tomó la justicia por su mano.

Con estas palabras queda mucho más claro el concepto de «ideas» y «métodos» «absurdos». Lo que realmente quería decir el general es que Kurtz se saltó la cadena de mando que debe imperar en todo ejército.

Por lo visto, el coronel Kurtz ordenó asesinar a varias personas sin justificación, ni siquiera dentro de la lógica militar. Aunque, por alguna extraña razón, tanto el general como su ayudante no aciertan a utilizar el término justo: primero el general decía «absurdos» donde debería decir *criminales*, después el oficial utiliza el vocablo «ejecución» en lugar de *asesinato*. ¿Fue la orden de Kurtz un asesinato o una ejecución? ¿Acaso son ambas cosas lo mismo?

El general interviene de nuevo con un largo parlamento.



General: Mire usted, Willard... En esta guerra las cosas se confunden entre sí: el poder, los ideales, la vieja moralidad, los imperativos militares... Pero allí junto a los nativos debe de ser una tentación ser Dios... Porque hay un conflicto en cada corazón humano, entre lo racional y lo irracional, entre el bien y el mal, y no siempre triunfa el bien. A veces, el lado oscuro se impone a lo que Lincoln llamó el ángel bueno de nuestra naturaleza. Todos tenemos nuestro límite de resistencia, usted y yo también. Walt Kurtz alcanzó el suyo, y evidentemente se ha vuelto loco.

El civil observa atentamente a Willard. Se hace un profundo silencio que sólo el paso de un helicóptero es capaz de romper, dejando, no obstante, una acentuada sensación de desasosiego.



Willard tarda bastante en reaccionar, enfrascado como está en la historia de Kurtz. Al final, acaba ofreciendo una respuesta de compromiso.



Willard: Sí, señor. [Tose] Mucho, señor. Rematadamente loco.

Según el general, la de Vietnam es una guerra *confusa* en la que se superponen aspectos muy diversos y no siempre compatibles: «el poder, los ideales, la vieja moralidad, los imperativos militares.» De ahí seguramente la ambigüedad que envuelve a las palabras del propio general y su ayudante. En cualquier caso, se percibe en este hombre un tono de lamento por la ausencia de directrices claras, por disponer tan sólo de una «vieja moralidad» que ya no parece servir de mucho.

Efectivamente, y parafraseando al propio general, «hay un conflicto en cada corazón humano, entre lo racional y lo irracional, entre el bien y el mal». Pero el saber psicoanalítico nos ha enseñado que si este conflicto se produce es porque en estos mismos *corazones* se ha grabado previamente una *Ley* que media entre ambas tendencias. Una *Ley* que, a modo de anclaje, impide que el sujeto se precipite definitivamente en aquello que el general llama *lo irracional*. Sin la presencia de esta *Ley* no habría conflicto, y en realidad ni siquiera existiría *lo racional*.

En una guerra tan *confusa* como la de Vietnam no es de extrañar que, como dice el general, «allí junto a los nativos» —lejos de la dinámica y de las ordenanzas del Ejército, lejos, en definitiva, de los controles externos— sea «una tentación ser Dios», es decir, que sea una tentación sentirse uno mismo la fuente de la *Ley*. Y esto es justo lo que ha hecho Kurtz. El coronel ha roto con la cadena jerárquica —una cadena *simbólica* que iría más allá

de lo meramente reglamentario y formal— que le sujetaba de manera escalonada a sus superiores del Ejército, al Gobierno, a la Constitución, a los Estados Unidos de América y, en el límite, a Dios²⁶⁰, y se ha erigido a sí mismo en el único dueño de sus ideas y de sus actos. De ahí que en el asunto de los supuestos doble agentes vietnamitas «se tomara la justicia por su mano». Y de ahí también que se haya instalado en Camboya para que «le adoren como a un dios y cumplan todas sus órdenes por ridículas que sean». En el caso de Kurtz, «el lado oscuro se impone a lo que Lincoln²⁶¹ llamó el ángel bueno de nuestra naturaleza», situando finalmente a este personaje del lado de *lo irracional*, o de manera más específica, del lado de la *locura*, pues, como afirma el general, «evidentemente se ha vuelto loco».

El general le hace una señal a su ayudante para que comience a hablar, en lo que tiene todo el aspecto de ser una intervención preparada.



Oficial: Su misión es remontar el río Nung en una lancha patrullera de la Marina... [Tose]
Encontrar el rastro de Kurtz en Nu Mung Ba, seguirlo y enterarse de lo que pueda.
Cuando encuentre al coronel, infiltrese en su grupo [Tose]...por los medios disponibles... y
acabe con su mandato.²⁶²

²⁶⁰ Recuérdese que en la *Declaración de Independencia*, texto fundacional de los Estados Unidos de América, se invoca hasta en tres ocasiones a Dios como garante último de la legitimidad de la nueva nación. La apelación más directa se produce en la parte conclusiva del documento, en el párrafo que precede a la relación de firmantes: «We, therefore, the Representatives of the united states [*sic*] of America, in General Congress, Assembled, appealing to the Supreme Judge of the world for the rectitude of our intentions, [...]» En http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html

²⁶¹ Precisamente se cita a Abraham Lincoln, una de las grandes figuras paternas de los Estados Unidos y pieza fundamental en la cadena simbólica a la que nos referíamos hace un instante.

²⁶² «Mandato» ha de entenderse aquí como «mando», pues la última frase del oficial en la versión original de la película es: «When you find the colonel, infiltrate his team by whatever means available, and terminate the colonel's command.» La versión doblada al español resulta un tanto confusa en este punto.



—¿Que acabe con el coronel?—pregunta Willard perplejo, mirando al general.

—Está actuando sin responsabilidad, sin ninguna clase de freno, sin ningún respeto al nivel medio aceptable de la conducta humana. Y aún así continua al mando—contesta el general.

El misterioso civil, que hasta ahora no se había pronunciado, toma la palabra. Y lo hace con determinación.



Civil: Acabe con él, sin ningún prejuicio.

En primera instancia, la misión ha sido planteada de manera bastante confusa por parte del joven oficial: «acabe con su mando». Por supuesto que con esto quería decir *mate a Kurtz*. Pero, entonces, ¿por qué no lo ha dicho? No hay más que atender a su insistente tos para detectar una notable falta de seguridad en lo que está exponiendo. Parece que esta misión incomoda sobremanera al oficial y le obliga a presentar las cosas con muchos rodeos.

El general, por su parte, trata de justificar la misión hablando de *la falta de freno* y de la *irresponsabilidad* de Kurtz, pero de inmediato recurre otra vez a un término ambiguo —técnico, en este caso— para calificar el comportamiento del coronel: «está actuando [...] sin ningún respeto al nivel medio aceptable de la conducta humana». ¿Es acaso un problema de tipo estadístico el que plantea Kurtz?

El único en expresarse claramente ha sido el civil: «Acabe con él, sin ningún prejuicio», es decir, sin esos prejuicios que asoman en el discurso del general y su ayudante. Aquí tenemos, por fin, la misión que sustentará el avance narrativo de *Apocalypse Now*. Y aquí tenemos también a quien finalmente ha comparecido como el auténtico destinador de la misma: los *Servicios Secretos*, representados por el civil, y todo lo que esta institución conlleva.

—Como comprenderá, capitán, esta misión no existe, ni habrá existido nunca—añade el oficial.

Si primero el general y su ayudante se resistían a plantear la misión en sus justos términos, ahora pretenden negar su existencia misma. Tan sólo algo profundamente ilegítimo merece un trato como éste.²⁶³

Por otra parte, la frase final del oficial permite comprender el objetivo último del interrogatorio al que Willard era sometido al inicio de la secuencia y cuya función narrativa ya hemos comentado: se trataba de probar la capacidad del capitán para guardar secretos porque esta misión requiere de un olvido definitivo [«esta misión no existe, ni habrá existido nunca»].

El civil le ofrece un cigarrillo a Willard. El capitán, a diferencia de lo que hacía con el cigarrillo brindado por el joven oficial al comienzo de la secuencia, lo acepta en silencio.

²⁶³ No obstante, es necesario precisar que, a diferencia de lo que ocurre aquí, una negación de este tipo no impide en otros casos que la misión puesta en juego tenga una profunda legitimidad, si no oficial, sí *simbólica*. Pensemos, por ejemplo, en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shoot Liberty Valance*, John Ford, EEUU, 1962).



Con este sencillo gesto queda sellada la transmisión de la tarea impuesta: Willard ha asumido la misión otorgada por el tipo de la CIA.

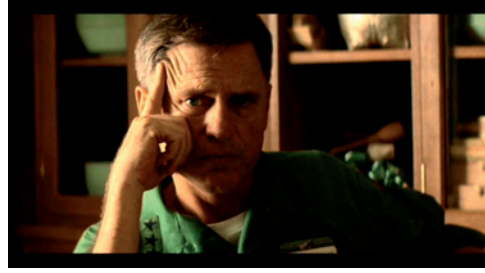
En otros films hemos visto acciones como ésta cumpliendo un papel análogo: sin ir más lejos, en *Back to Bataan*, cuando el general Wainwright se dispone a transmitir la misión al coronel Madden le ofrece un cigarrillo —americano, como se encarga de destacar el propio Madden— que éste acepta de buen grado.²⁶⁴



Volviendo a *Apocalypse Now*, observamos que mientras el civil enciende el cigarrillo de Willard comienza a sonar extradiegéticamente una sombría música sintética. Esta pieza musical remarca un momento de dramatismo contenido, y a la vez sirve para encadenar la secuencia actual con la que sigue, en la que dará comienzo ya la misión planteada.

²⁶⁴ DYMTRYK, Edward, *La patrulla del coronel Jackson (Back to Bataan)* [DVD], óp. cit., cap. 4 [0:16:05 a 0:16:40].

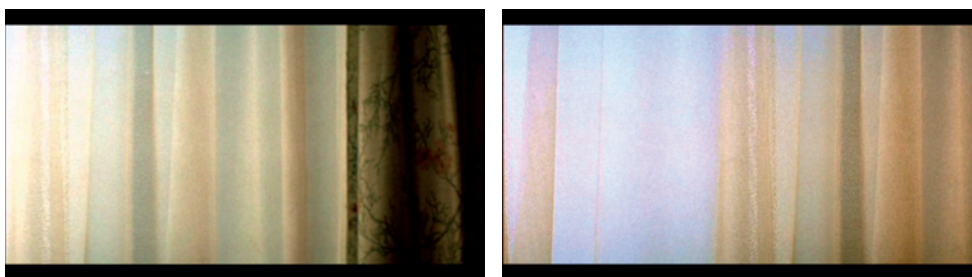
El capitán aspira el humo del cigarrillo. Mantiene los ojos bajos y perdidos durante un momento. Cuando levanta la vista, dirige sus ojos hacia el general.²⁶⁵ En el contraplano correspondiente se aprecia cómo éste le devuelve la mirada durante un efímero instante, pero en seguida mira hacia otro lado, concretamente hacia la posición del civil, al tiempo que la cámara inicia una lenta panorámica de derecha a izquierda.



Willard buscaba en los ojos del general una señal, alguna clase de confirmación ante la misión que acaba de ser expuesta. Pero el general no dice nada. Ni siquiera aguanta la mirada del capitán, mostrándose incapaz de sostener, de legitimar la misión dada.

La cámara se desplaza desde el rostro apesadumbrado del general hacia una ventana por la que entra la luz filtrada por las cortinas.

²⁶⁵ En una de sus conversaciones con Michael Ondaatje, Walter Murch incide en un aspecto bien interesante de este plano: cuando la mirada de Willard (en busca de los ojos del general) se dirige a cámara por primera y única vez en la secuencia —a diferencia del resto de personajes de la escena, que miran a cámara (supuestamente al capitán) con asiduidad— da la sensación de que está interpelando directamente al espectador, extrañado por lo que acaban de plantearle. A juicio de Murch, «cuando Willard finalmente *mira* a la cámara al final de la escena, uno sí piensa que *él* nos está mirando a *nosotros* —al público— y que está pensando: “¿Os lo podéis creer?”». ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje*, óp. cit., p. 98.



Con esta imagen y con un creciente zumbido de helicópteros finaliza la secuencia.

El mundo exterior —Vietnam y su guerra— aguarda ahí afuera, esperando a que Willard comience su viaje en busca de Kurtz. Como bien anticipa este plano final, se trata de un exterior luminoso, constituido al principio por grandes espacios abiertos, aunque con el avance del film se irá oscureciendo y cerrando cada vez más.

Lo que sucede en esta secuencia —lo hemos dicho ya repetidamente— se corresponde de manera formal con un *acto de destinación*: Willard ha recibido una misión que debe llevar a cabo en el transcurso de la historia. Pero *Apocalypse Now* es un film adscrito a la estética del postclasicismo, y este es un momento propicio para así reconocerlo.

Como ha indicado González Requena, en un *acto de destinación* clásico un destinador media entre el sujeto y el objeto de deseo. Este mediador representa el lugar de la *Ley* y constituye una suerte de figura paterna que permite, a través del cumplimiento de su mandato, acceder a determinada experiencia gozosa vinculada a la posesión del objeto. Un goce que no se circunscribe sólo al objeto de deseo señalado, sino también al propio camino pasional que habrá de recorrerse para conseguirlo. El destinador somete al destinatario a la *Ley* que él encarna, pero gracias a ésta también lo sujeta —lo hace *sujeto*— ofreciéndole una vía *simbólica* que le permitirá encontrarse con *lo real* de una experiencia límite y sobrevivir a ello.²⁶⁶

Sin embargo, el caso que nos ocupa se encuentra muy lejos de constituir un *acto de destinación* clásico. Tal y como hemos podido comprobar, la misión no ha sido finalmente

²⁶⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, *Jesús, Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., pp. 555-557 y 562.

otorgada por el ambiguo y confuso general. En lugar de ser la venerable figura paterna que en principio cabía esperar —y que el propio texto parecía sugerir—, el general se ha revelado como un mero peón en manos de quien realmente ha concedido aquí la misión: ese siniestro ente representado por el civil —repárese en el aspecto turbio, mitad blando, mitad perverso, de este hombre de la CIA—, que coincide con aquello que Kurtz llamaba «esos peces gordos» y que denunciaba como *mentirosos*. Y dado que dicho ente ocupa el lugar de la *Ley* en el texto, ésta termina por definirse igualmente como *mentirosa*.

Es cierto que lo ocurrido en esta secuencia se asemeja en el plano formal con un *acto de destinación*, pero al quedar marcado el destinador como falsario —siendo, de algún modo, *recusado*— el sentido que posee todo este pasaje es bien distinto del que se deriva de los films clásicos a los que hacíamos referencia. Tanto en *Objetivo: Birmania* como en *Back to Bataan* o en *Salvar al soldado Ryan* —que pese a ser una película de finales de los noventa entronca notablemente con el clasicismo²⁶⁷— la misión partía de un *destinador legítimo*. Se trataba pues de una misión necesaria y esencialmente justa. De una *misión legítima*, en suma. Todo lo contrario de lo que sucede en *Apocalypse Now*, donde tenemos un *destinador falaz* que se corresponde con una *Ley* también *falsa* y, por tanto, inválida como punto de anclaje para cualquier clase de experiencia radical del sujeto en busca de un objeto de deseo.

Añadiremos, para terminar, una consideración que será convenientemente ampliada en la tercera parte del análisis: hemos visto como el *padre* que se atisbaba en el personaje del general no era más que una puesta en escena que ha terminado por desvanecerse; pues bien, en su lugar otra figura paterna —en este caso *invertida*, es decir,

²⁶⁷ No se trata, sin embargo, de un caso excepcional: como apuntábamos en el capítulo 3, del Hollywood de los últimos tiempos han surgido bastantes films —del propio Spielberg, pero también de otros directores— que probablemente merecen el apelativo de *cine neoclásico*. Véase pp. 73-74.

conformando una suerte de negativo de la genuina— hará acto de presencia en el texto —en realidad ha comenzado a hacerlo ya— para acaparar por completo el pulso de la narración. Nos referimos, claro está, a Kurtz.

KATÁBASIS.

[...] facilis descensus Averno:
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est. [...]

*[...es fácil descender al Averno: noche y día
permanece abierta la sombría puerta de Plutón;
pero volver atrás y salir a la luz, eso es lo trabajoso,
ahí está el reto...]*

Eneida, VI, 126-129

¿No sabemos acaso que en los confines donde la
palabra dimite empieza el dominio de la violencia, y que
reina ya allí, incluso sin que se la provoque?

JA5QUES LACAN

14.- Viaje al reino de las sombras.

14.1.- La tradición grecolatina.

El viaje que el capitán Willard realiza a lo largo de *Apocalypse Now* está globalmente configurado como una *katábasis* o *descenso a los infiernos*. Esta es una de las grandes líneas maestras del texto, y en ella vamos a detenernos en el tercer apartado de nuestro análisis.

No obstante, antes de abordar una lectura de *Apocalypse Now* anudada en torno a esta idea sería conveniente rastrear los precedentes históricos del tema del *descenso a los infiernos*. De este modo, dispondremos de unos referentes textuales capaces de impulsar el análisis de aquellas partes del film en las que dicha temática se manifiesta más explícitamente. O para decirlo de otra forma: una de las principales vías que vamos a seguir para tratar de aproximarnos a la naturaleza última de la *katábasis* narrada en *Apocalypse Now* será la comparación —la confrontación, en buena medida— entre esta película y ciertos textos clásicos muy poderosos —tanto que algunos son verdaderos *metarrelatos*— en cuyo núcleo se localiza un *descenso a los infiernos*.

La temática de la *katábasis* ocupa un lugar bien destacado en el corpus mitológico y literario de la Antigüedad grecolatina²⁶⁸. En varios de sus textos se narra la historia de un personaje que se adentra en el Hades en busca de alguien o de algo y que, tras su periplo por los territorios infernales, regresa de nuevo al mundo de los vivos. Lógicamente, más allá de esta línea argumental básica, las diferencias entre unos relatos y otros son considerables. Y

²⁶⁸ Por supuesto, esta misma temática está presente también en otras tradiciones mitológicas. Un caso bien conocido es del de la epopeya sumerio-acadia *El poema de Gilgamés* —fijada entre 1300-1000 a.C.—, a la que algunos especialistas atribuyen una influencia decisiva en los textos griegos. Carlos García Gual, por ejemplo, afirma: «Sin duda que el autor de la *Odisea* (al que podemos seguir llamándole Homero) conocía el motivo central en la saga de Gilgamés, y lo ha introducido en su poema con espléndida habilidad, con esa astucia narrativa que le es propia.» GARCÍA GUAL, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 36.

dado que algunas de estas historias cuentan, asimismo, con distintas versiones, el panorama textual resultante se presenta un tanto intrincado. Por ello, en la revisión que sigue tomaremos en consideración sólo aquellos textos que hemos juzgado más significativos para el análisis de *Apocalypse Now*.

Los personajes más conocidos de la mitología griega involucrados en un viaje al *reino de los muertos* son Teseo, Orfeo, Heracles y Odiseo; además del troyano Eneas, en este caso recuperado en la epopeya latina compuesta por Virgilio. A grandes rasgos, estas son las historias de sus respectivas *katábasis*:

Teseo, el gran héroe ático protagonista de múltiples hazañas, desciende al Hades en busca de una esposa para su primo y amigo Pirítoo. En la compilación de relatos míticos conocida como *Biblioteca* y atribuida a un pseudo Apolodoro se cuenta lo siguiente:

Teseo y Pirítoo habían acordado casarse con hijas de Zeus; Teseo con la ayuda de aquél se llevó de Esparta a Helena, que contaba doce años; y con la pretensión de conseguir a Perséfone para Pirítoo, descendió al Hades [...] Cuando Teseo llegó al Hades con Pirítoo, fue víctima de un engaño; pues con el pretexto de brindarles hospitalidad, Hades primero los hizo sentar en el trono de Lete, donde quedaron fuertemente adheridos y aprisionados por anillos de serpientes. Pirítoo quedó atado para siempre, pero a Teseo lo sacó Heracles y lo envió a Atenas.²⁶⁹

Orfeo, en cambio, viaja al Hades para rescatar a su esposa Eurídice, muerta a causa de una picadura de serpiente. Gracias a sus extraordinarias dotes poéticas y musicales, consigue presentarse ante la pareja divina que rige el Infierno, Hades y Perséfone, quienes finalmente le permiten llevarse a Eurídice con una sola condición: no debe mirarla hasta que ambos hayan abandonado el inframundo. Sin embargo, poco antes de concluir el camino de vuelta, Orfeo mira a su mujer y —tal y como se le había advertido— la pierde

²⁶⁹ 'APOLODORO', *Biblioteca* [III, 16, 23-24] (traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda [1985]), Madrid, Gredos, 2002, p. 169.

para siempre. Orfeo vivió desde entonces en un permanente estado de melancolía, y acabó sus días trágicamente, descuartizado por las mujeres de los cícones, pueblo de Tracia, en un horrendo sacrificio dionisiaco.²⁷⁰

A diferencia de otros héroes, Orfeo no protagonizó un elenco importante de aventuras al margen de su *katábasis*, y de hecho es conocido esencialmente por esta historia. No obstante, la influencia de este personaje fue muy amplia en la Antigüedad, ya que bajo su advocación proliferaron las *sectas órficas*, una serie de grupos religiosos de carácter místico que practicaban ritos de evocación y contacto con el *Más allá*.²⁷¹ Es evidente que tanto su *katábasis* como su posterior muerte ritual hacían de Orfeo un mediador idóneo entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Como no podía ser de otra forma, Heracles es otro de los visitantes del Infierno. Para clausurar la célebre serie de trabajos ordenados por su tío Euristeo, rey de Micenas, Heracles desciende al Hades con la misión de capturar a Cerbero, el monstruoso guardián de los territorios infernales. De nuevo acudiremos a la *Biblioteca* para recordar esta historia:

Como duodécimo trabajo se le ordenó traer del Hades a Cerbero. Éste tenía tres cabezas de perro, cola de dragón y en el dorso cabezas de toda clase de serpientes. Antes de ir en su busca Heracles se presentó ante Eumolpo, en Eleusis, con el deseo de ser iniciado. [...] No pudiendo contemplar los misterios por no haber expiado la matanza de los centauros, fue purificado por Eumolpo y después iniciado. Al llegar a Ténaro en Laconia, donde estaba la entrada del Hades, bajó por ella. [...] Cerca ya de las puertas del Hades encontró a Teseo, y a Pirítoos [...]. Cuando éstos vieron a Heracles, extendieron las manos como si la fuerza de éste pudiera rescatarlos. Heracles, asiendo a Teseo de la mano, lo levantó, pero al querer alzar a Pirítoos la tierra tembló y tuvo que soltarlo. [...] Para proporcionar sangre a las almas mató a una de las vacas de Hades [...]. Cuando Heracles pidió el Cerbero a Plutón, éste le concedió llevárselo si lo dominaba sin hacer uso de las

²⁷⁰ Cf. VIRGILIO, *Geórgicas* IV, 453-527 y OVIDIO, *Metamorfosis* X, 1-85 y XI, 1-66.

²⁷¹ Cf. ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo* (traducción de Jesús Valiente Malla), Barcelona, RBA, [1978] 2005, p. 217 y ss.

armas que portaba. Heracles, cubierto con la coraza y con la piel de león, lo encontró a las puertas del Aqueronte, rodeó con sus brazos la cabeza de la bestia, y aunque lo mordió la serpiente de la cola, no lo soltó, oprimiéndolo y ahogándolo, hasta que se hubo rendido. Tras la captura subió de regreso por Trezén. [...] y Heracles, una vez mostrado el Cerbero a Euristeo, lo volvió al Hades.²⁷²

El caso de Odiseo resulta especialmente interesante. Hacia la mitad de la *Odisea* —concretamente en su canto XI, conocido también como la *Nekyia*²⁷³— el héroe aqueo, persuadido por la hechicera Circe, viaja en barco al *Más allá* para encontrarse con el alma de Tiresias, un personaje de gran prestigio en el universo mítico griego. El propósito de Odiseo nos es otro que plantear al anciano adivino una cuestión capital acerca de su propio destino: ¿cómo regresar a Ítaca?

La respuesta de Tiresias consiste en un relato preciso de los acontecimientos que le han de suceder al héroe al volver a su patria: tras vencer a los pretendientes instalados en su casa, recuperará a su mujer, su hogar y su posición social, todo ello gravemente amenazado desde que partiera a Troya. Pero Tiresias, además de trasladar este vaticinio, impone a Odiseo un mandato de reconciliación con el iracundo Posidón, el dios con el que se había enfrentado más de una vez durante su larga y accidentada travesía marítima.

Precisamente es el modelo homérico el que en gran medida sigue Virgilio siete siglos después en su *Eneida*. En el canto VI de la epopeya —localizado también en el centro de la obra—, Eneas, guiado por la Sibila de Cumas, desciende al Hades y desde allí pasa al Elisio para encontrarse con el alma de su padre, Anquises. De él busca obtener unas

²⁷² 'APOLODORO', *Biblioteca*, II, 5, 12, óp. cit., pp. 82-83.

²⁷³ Los términos *nekyia* y *katábasis*, aunque guardan una estrecha relación, no son del todo equivalentes. En el primer caso se trata sencillamente de un viaje, un desplazamiento que no implica descenso, al territorio donde habitan las almas de los muertos. En la *katábasis*, en cambio, se plantea de manera explícita la idea de un descenso al Hades, un lugar que se encuentra bajo la superficie de nuestro mundo y que posee una geografía y unos habitantes bien definidos. Al parecer, la *katábasis* surge como una versión más elaborada de la primitiva *nekyia*. Cf. GARCÍA GUAL, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, óp. cit., pp. 37-39.

palabras que sirvan para despejar la incertidumbre que rodea su destino y el de su estirpe: ¿cómo terminará su trabajosa lucha por establecerse en Italia?

Las revelaciones de Anquises no pueden ser más prometedoras, ya que el resultado último de los esfuerzos de Eneas y el grupo de exiliados troyanos que le acompañan será nada menos que el nacimiento de Roma y su inmensa gloria venidera. Según cuenta Anquises, Eneas tendrá un hijo, Silvio, que será «rey y padre de reyes»²⁷⁴, y de su dinastía procederán los grandes nombres que a través de los siglos habrán de levantar el Imperio Romano. Así pues, y a pesar de las dificultades del presente, el futuro merece la pena.

Fuera del estricto ámbito de la mitología, también en la filosofía y en la literatura de la Antigüedad aparecen referencias a un viaje al *Más allá*:

En tres de sus *Diálogos* —*Gorgias*, *Fedón* y *República*— Platón introduce un pasaje escatológico a modo de conclusión para sus disertaciones. Es en el último de ellos donde el filósofo ofrece su versión más elaborada: un soldado panfilio llamado Er vuelve a la vida tras haber permanecido muerto durante varios días. Afortunadamente este hombre recuerda todo lo que ha visto durante su estancia en el *Más allá*. De su testimonio se desprende una descripción minuciosa del ultramundo, que es presentado como un recorrido estratificado de caída y ascenso en el que se produce la purga y el perfeccionamiento progresivo de las almas que lo transitan.²⁷⁵

La narración de la *katábasis* de Er sirve a Platón para ilustrar su teoría sobre la inmortalidad y la trasmigración del alma, incidiendo en los procesos de purificación a los que ésta se ve sometida en cada ciclo de muerte y renacimiento. En realidad, la filosofía recurre aquí —y no es el único caso— a un relato de rasgos míticos para apuntalar el sentido de sus reflexiones.

²⁷⁴ VIRGILIO, *Eneida* [VI, 765] (traducción de Javier de Echave-Sustaeta [1992]), Madrid, Gredos, 2000, p. 187.

²⁷⁵ Cf. *República* X, 614b-621d.

La perspectiva que Platón ofrece del *Más allá* resultará determinante en las concepciones —y por tanto en las representaciones— del Infierno que serán elaboradas en los siglos siguientes. Así por ejemplo, al entroncar el castigo ultramundano con una noción de justicia universal, en los textos de Platón se supera la idea homérica del Hades como lúgubre destino de los muertos en general, sin premio ni punición para las acciones de los hombres. Este trascendente cambio puede apreciarse en la *Eneida*, y en un grado mucho mayor en las obras artísticas medievales, obviamente impregnadas de un cristianismo neoplatónico.

Por otro lado, Luciano de Samosata cuenta en un opúsculo satírico conocido como *Menipo o la Necromancia* el descenso al Hades que lleva a cabo uno de sus personajes recurrentes, el desconfiado y práctico Menipo.

Desengañado tanto de los mitos como de la filosofía, Menipo se adentra en el Hades con la intención de preguntar a Tiresias cuál es la mejor manera de vivir. En otras palabras, quiere conocer *el sentido de la vida*. Tras una serie de divertidas aventuras infernales en las que se hace sátira de ricos, filósofos y otros personajes de la época, Menipo logra encontrarse con el alma de Tiresias. A la pregunta del primero responde el adivino que la vida debe vivirse sencillamente y sin tomarse nada en serio, despreciando los vanos ideales y las elucubraciones filosóficas. Y con esta idea regresa Menipo al mundo de los vivos.²⁷⁶

Partiendo en apariencia del modelo clásico —las referencias a Orfeo, a Heracles y sobre todo al texto homérico son constantes— Luciano elabora una nueva versión del motivo de la *katábasis*. No obstante, —y esto es lo más destacable del caso— se trata de una versión paródica, cargada de cinismo y en última instancia *anticlásica*. En *Menipo o la Necromancia* los presupuestos clásicos son desarmados de manera sistemática: siempre con grandes dosis de comicidad e irreverencia, los viejos mitos, los nobles ideales, las escuelas

²⁷⁶ LUCIANO de Samosata, *Menipo o la Necromancia*, en *Obra completa* (traducción y notas de José Luis Navarro González [1988]), tomo II, Madrid, Gredos, 2002, pp. 239-255.

filosóficas, la política y la moralidad pública se presentan como un enorme engaño retórico al servicio de intereses espurios. Al final de la obra nada permanece en pie, al margen de cierta concepción pragmática —y en el fondo bastante aprensiva— de la vida.

La época en la que escribió Luciano —la segunda mitad del siglo II de nuestra era— fue todavía un periodo de esplendor —el último, en realidad— de Roma. Sin embargo, en el ambiente intelectual del momento se trasluce un agotamiento del clasicismo grecolatino que de alguna manera preludia el posterior derrumbe del mundo Antiguo. El caso de *Menipo*, como el conjunto de la obra de Luciano, ilustra perfectamente la revisión y el profundo cuestionamiento que experimentó el corpus mitológico clásico en una etapa histórica que —conviene tenerlo presente— antecedió a la gran crisis sufrida por el Imperio durante el siglo III.²⁷⁷

14.2.- La literatura, la ópera y el cine.

La temática del *descenso a los infiernos* no desapareció con el final de la Edad Antigua. En realidad, no ha dejado de actualizarse en la producción literaria de Occidente hasta nuestros días.

A comienzos del siglo XIV, *La Divina Comedia* fue tejida alrededor de este mismo tema. Siguiendo tenuemente la topografía platónica del *Más allá*, Dante establece en esta obra un recorrido que le conduce primero al *Infierno*, después al *Purgatorio*, y en última instancia al *Cielo*. A través de este largo trayecto, el poeta se permite abordar toda una serie

²⁷⁷ Con el final del reinado de Marco Aurelio (180 d.C.) —hecho acaecido en vida de Luciano— dio comienzo una larga etapa de convulsiones militares, políticas y sociales que condujeron al Imperio a una decadencia irreversible. En su celeberrima obra, Gibbon da cuenta tanto del esplendor económico y social del siglo II (cf. GIBBON, Edward, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* (edición abreviada de Dero A. Saunders [1952], traducción de Carmen Francí Ventosa), Barcelona, RBA, [1776] 2005, pp. 73-92) como del ascenso al trono imperial de Cómodo y toda la serie de desastres que siguieron hasta el año 248 (cf. *ibíd.*, p. 93 y ss.). Resulta particularmente interesante la referencia que Gibbon hace a la extensión de la irreligiosidad entre las élites intelectuales grecorromanas durante la brillante época de los Antoninos, citando expresamente el caso de Luciano (cf. *ibíd.*, p. 51).

de cuestiones políticas, teológicas y morales candentes en la Italia (y en la Europa) de la época. Aunque, por encima de todo, el viaje de Dante —guiado por Virgilio en el *Infierno* y el *Purgatorio* y por su amada Beatriz en *Cielo*— constituye un progresivo proceso de revelación y saber que finalmente desemboca en una experiencia mística de Dios.

En un momento de agitación y profundos cambios, Dante acertó a integrar determinados aspectos estéticos y narrativos del legado grecorromano con la cosmogonía, la ética y la espiritualidad del cristianismo, generando el que bien podría considerarse el texto fundador del Renacimiento.

Como es sabido, los motivos y argumentos de la mitología clásica fueron profusamente cultivados durante el Barroco. Por ejemplo, Claudio Monteverdi compuso la primera gran ópera de la historia —*L'Orfeo*— a partir de un libreto del poeta Striggio que cuenta la trágica *katábasis* de este personaje. Esta *favola musicale*, estrenada en el Palacio Ducal de Mantua en 1607, termina con un final, si no feliz, sí al menos reconfortante desde el prisma del incipiente Barroco italiano: Orfeo asciende al Olimpo con su padre Apolo, renunciando de manera definitiva al amor mundano, pero no a lo sublime del arte.²⁷⁸

Curiosamente, la primera ópera que ha llegado hasta nuestros días, *Eurídice*, compuesta en 1600 por Jacopo Peri, con texto de Ottavio Rinuccini, trataba sobre idéntico tema. Una circunstancia que volverá a repetirse en la que se considera la obra que marca el final del Barroco y el comienzo del clasicismo musical: *Orfeo y Eurídice*, una composición de Christoph Gluck a partir del libreto en italiano de Raniero de Calzabigi, representada por primera vez en Viena en 1762. Así, en tres momentos cruciales de la historia de la ópera —su inicio, su perfeccionamiento y su reforma— comparece el mismo motivo del *descenso a los infiernos*.

²⁷⁸ En 1978, en la Ópera de Zurich se llevó a cabo un montaje memorable de esta obra que fue registrado cinematográficamente por Jean-Pierre Ponnelle. Cf. MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo* [Director musical: Nikolaus Harnoncourt, director de escena y realizador: Jean-Pierre Ponnelle], (Unitel Classica, Munich, 1978), DVD (zona 2), Ediciones Altaya, 2008.

Por su parte, la literatura moderna también se ha ocupado de la *katábasis*. Buena muestra de ello es *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Esta novela, publicada en 1902, narra el viaje del marinero Marlow al interior de un África ecuatorial todavía salvaje y escasamente explorada. Atendiendo al encargo de una compañía colonial belga, Marlow remonta el río Congo con el fin de localizar y traer de vuelta al director de una alejada estación comercial que, según le dicen, ha enfermado gravemente. En realidad, este hombre, llamado Kurtz, ha establecido una especie de reino particular en mitad de la selva en el que ejerce un dominio despótico y cruel sobre sus gobernados, indígenas en su mayor parte. De ahí que Marlow haya sido envidado en su búsqueda.

El viaje de Marlow a través de unos parajes inhóspitos y feroces, su llegada a una estación comercial interior llena de horrores y su encuentro con un Kurtz desequilibrado trazan un *descenso a los infiernos* que, si bien tiene poco de mitológico, refleja magníficamente algunos de los conflictos más característicos de la Modernidad.

Como sabemos, *El corazón de las tinieblas* constituye uno de los puntos de partida esenciales del guión de *Apocalypse Now*. Por tanto, convendrá tener muy presente este texto en el análisis del film.

El tema de la *katábasis* asoma también en la que quizá sea la novela más influyente del siglo XX: *Ulises* de James Joyce. En su capítulo sexto se cuenta el deambular del protagonista, Leopold Bloom, durante el funeral de un conocido suyo. Al igual que en el resto de la obra, en este pasaje se despliega un divagar narrativo, siempre oscilante entre lo trivial y lo sórdido, que conforma una versión degradada del texto homérico. Ciertamente, en la novela no se alude de manera expresa a un *descenso a los infiernos*, pero el mismo Joyce confesó en un conocido esquema interpretativo remitido a su amigo Carlo Linati que el título —oculto, por así decirlo— de este capítulo es en realidad «Hades»²⁷⁹.

²⁷⁹ JOYCE, James, *Ulises* (traducción de José María Valverde), Barcelona, Lumen-Tusquets, [1922] 1999⁷, «Apéndice», p. 794.

Ulises es seguramente el mejor ejemplo —en los dos sentidos de la expresión— de cómo a partir de un modelo textual clásico puede componerse una narración de rasgos delirantes que constituye una recusación en toda regla al sentido profundo que se deriva de ese mismo texto de referencia. A este respecto, resulta esclarecedor que en el citado esquema interpretativo se diga que el «significado» del capítulo sexto es: «Descenso a la Nada»²⁸⁰.

En resumidas cuentas, en el texto de Joyce se aplica con contundencia aquello que González Requena ha señalado como tarea predilecta de la posmodernidad: deconstruir, sin excepción, los mitos que fundan y sustentan la civilización en la que esta misma posmodernidad se asienta.²⁸¹ Y es éste un aspecto que tampoco deberíamos perder de vista en relación con el *descenso a los infiernos* que se cuenta en *Apocalypse Now*.

A fin de cerrar esta breve revisión, repararemos fugazmente en el ámbito de la cinematografía, pues también aquí se hallan narraciones elaboradas a modo de *katábasis*.

En un perspicaz ensayo titulado *La semilla inmortal*, Jordi Balló y Xavier Pérez se han ocupado, entre otras cosas, de glosar la repercusión alcanzada por la temática del *descenso al infierno* en el cine de diferentes épocas y lugares. Pese a circunscribirse en exclusiva a la figura y al mito de Orfeo, llegan a citar hasta quince títulos, casi todos de reconocido prestigio.²⁸²

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 795.

²⁸¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., pp. 576-578.

²⁸² En concreto, se trata de los siguientes films (en el orden en que son citados): *Frantic* (*Frenético*), Roman Polanski, Estados Unidos, 1988. *After Hours* (*¡Jo, qué noche!*), Martin Scorsese, Estados Unidos, 1985. *Desperately Seeking Susan* (*Buscando a Susan desesperadamente*), Susan Seidelman, Estados Unidos, 1985. *Something Wild* (*Algo Salvaje*), Jonathan Demme, Estados Unidos, 1986. *The Bonfire of the Vanities* (*La hoguera de las vanidades*), Brian de Palma, Estados Unidos, 1990. *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*), David Lynch, Estados Unidos, 1986. *Legend*, Ridley Scott, Gran Bretaña, 1985. *The Fisher King* (*El rey pescador*), Terry Gilliam, Estados Unidos, 1991. *Vértigo* (*Vertigo*), Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958. *La morte a Venezia* (*Muerte en Venecia*), Luchino Visconti, Francia/Italia, 1971. *Orfeo negro* (*Orfeo negro*), Marcel Camus, Francia/Italia/Brasil, 1958. *El sueño del mono loco*, Fernando Trueba, España/Francia, 1989. *Orphée* (*Orfeo*), Jean Cocteau, Francia, 1950. *Le testament d'Orphée* (*El testamento de Orfeo*), Jean Cocteau, Francia, 1960. *Otto e mezzo* (*Fellini 8 1/2*), Federico Fellini, Italia, 1963. BALLÓ, Jordi y XAVIER PÉREZ, *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1995] 2007⁴, pp. 291-298.

Sin duda que la filmografía del *descenso a los infiernos* podría extenderse bastante más si los referentes no se limitasen a Orfeo. Pensemos, por ejemplo, en títulos tan obvios como *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, Estados Unidos, 1991) o *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, Estados Unidos, 2001). *Apocalypse Now* no es, pues, un caso aislado en el panorama cinematográfico, por más que sea un texto sobresaliente, tanto por su factura formal como, en especial, por su sorprendente relación con los grandes textos que han abordado el tema de la *katábasis*.

Por último, efectuaremos una puntualización pensando en los próximos capítulos: de entre los textos clásicos citados, la *Odisea*, la *Eneida* y *La Divina Comedia* son los que desempeñarán un papel más destacado en la lectura de *Apocalypse Now* que vamos a realizar en adelante. De hecho, buena parte de nuestra labor analítica consistirá en poner de relieve tanto las analogías como las diferencias existentes entre estos tres textos y el film que nos ocupa.

Al incidir en esta relación intertextual no estamos descubriendo ningún secreto. El propio John Milius declaraba en una entrevista con Richard Thompson que el capitán Willard es una amalgama de Adán, Fausto, Dante, Eneas, Huckleberry Finn, Jesucristo, el Viejo Marinero, el Capitán Ahab, Odiseo y Edipo.²⁸³ Ahí es nada.

Se trata en todos los casos de fuentes literarias extraordinariamente ricas y sugestivas. Aunque lo más destacable es que todas ellas coinciden en un mismo aspecto fundamental: sus textos despliegan un trayecto narrativo de revelación y experiencia límite que conduce a sus protagonistas hasta un cierto *Más allá*; allí, al borde mismo de la muerte, estos personajes se verán obligados a afrontar el drama de su *origen*, y en consecuencia acabarán lidiando con la problemática de su *destino*.

²⁸³ Cf. THOMPSON, Richard, «Stoked: An Interview with John Milius», *Film Comment*, nº12 (Julio-Agosto), Nueva York, Film Society of Lincoln Center, 1976, p. 15.

Como se habrá intuido ya, de esto se habla en todos los textos en los que se desarrolla una *katábasis*. Y de esto mismo se ha de hablar, por tanto, en *Apocalypse Now*. Otra cosa será la manera en que este texto en particular resuelva el conflicto planteado al respecto y cuál acabe siendo el sentido que para el espectador se derive de ello. Precisamente estos extremos son los que trataremos de esclarecer a través del análisis que sigue.

15.- El sacrificio.

15.1.- La masacre del sampán.

Justo en mitad de *Apocalypse Now* se desencadena un acontecimiento radical que provoca una profunda escisión en la historia desplegada en el texto.²⁸⁴ En el centro de la película tiene lugar una secuencia conocida como “La masacre del sampán”²⁸⁵. Se trata de un pasaje breve pero de gran intensidad en el que los ocupantes de una barcaza indígena —llamada *sampán* en el film— son acribillados a tiros por Willard y sus compañeros de viaje.

Los hechos se presentan de la siguiente manera:

El último plano de la secuencia precedente —una siniestra fotografía de Kurtz en contraluz que Willard contemplaba con detenimiento— da paso a través de un fundido encadenado a una amplia imagen del río. Los búfalos y las canoas indígenas se deslizan plácidamente entre sus aguas.



²⁸⁴ La duración aproximada del film en su versión *Redux* (2001) [edición en DVD, norma PAL] es de 202 minutos, 188 sin los títulos de crédito. La secuencia que trataremos en este capítulo se desarrolla entre los minutos 90 y 95. Significativamente, su ubicación es la misma, pese a la diferencia de metraje final, que en la primera versión de *Apocalypse Now* (1979), donde se encuentra entre los minutos 72 y 77 sobre un total de 146. Resulta patente la centralidad del acontecimiento aquí presentado.

²⁸⁵ Éste es el título del capítulo 21 de la edición en DVD.

Durante unos instantes, suenan unos sombríos acordes que venían arrastrándose desde el final de la secuencia anterior. En contraste con la visión tranquila del río, la música anuncia que está a punto de ocurrir algo terrible. Tras su cese, no habrá en todo el pasaje más banda sonora que la puramente diegética.

El barco que transporta al capitán Willard río arriba se encuentra por casualidad con un sampán ocupado por cuatro civiles vietnamitas, tres hombres y una mujer, probablemente miembros de una misma familia de pescadores o de pequeños comerciantes.



Willard sugiere ignorar la barcaza, pero el piloto —al que todos llaman Jefe— decide realizar una inspección por si la nave estuviera aprovisionando al Vietcong. Con ello trata de ajustarse a lo que establece el reglamento, según dice. Antes de abordar el sampán, ordena a los artilleros Lance y Limpio que ocupen sus puestos en las ametralladoras. Los tripulantes del sampán siguen las indicaciones que les hacen desde el barco y la aproximación se produce sin mayores problemas.



El marinero Chef es el encargado de recoger la documentación de los vietnamitas. Nada más comprobar que todo está en regla quiere dar por zanjado el asunto.



Sin embargo, el Jefe le ordena a gritos que suba a la barcaza para inspeccionar su contenido. Visiblemente molesto, Chef salta al sampán y revisa de mala gana los enseres y los diversos productos que la atestan: cajas de pescado, aves, cestos de fruta, sacos de arroz, una cabra... Nada anormal en un transporte local de este tipo. Aun así, el Jefe sigue insistiendo para que Chef compruebe cada rincón de la barcaza. El marinero no comprende la razón de tanto celo y se muestra muy incómodo. Una extraña y creciente tensión va apoderándose del ambiente.



Hasta el momento, los civiles vietnamitas se habían mostrado tranquilos e incluso sumisos. Pero cuando Chef —siguiendo indicaciones expresas del Jefe— se dispone a inspeccionar una gran lata oxidada, la mujer de a bordo se abalanza súbitamente sobre él, gritando.



Comienza entonces la masacre. El joven Limpio, asustado por la reacción de la mujer, acciona su ametralladora y alcanza de lleno a los civiles. Por imitación, Lance y Chef disparan también sus fusiles, fuera de control. Todo ocurre súbitamente en medio de una violenta confusión. Los gritos, los insultos y las balas parecen ir en todas direcciones.



Cuando se detiene el tiroteo, los civiles vietnamitas ya han sido acribillados. Chef, indemne de milagro, permanece en la barca sumido en una crisis nerviosa. Limpio se muestra atónito ante el resultado de su actuación. Willard y el Jefe también están conmocionados.



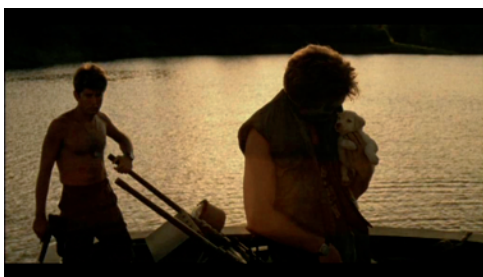
Chef se acerca de nuevo a la lata y descubre, llorando, que en su interior no hay más que un cachorro. Seguramente la mujer había querido evitar que el perrillo fuera dañado por la brusquedad de la inspección. En la lata no había armas ni nada parecido. La matanza ha sido un espantoso error producto del miedo, los nervios y la precipitación.



Chef quiere quedarse con el cachorro, pero Lance se lo arrebató a la fuerza.



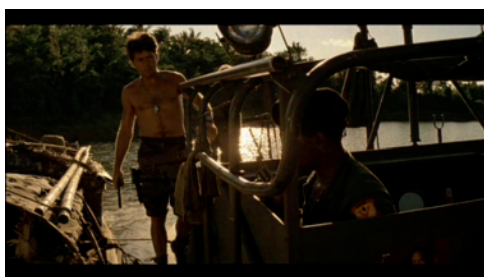
Lance se aparta y se dedica a acariciar al perro como si nada hubiera pasado. Mientras, Willard contempla en silencio lo ocurrido. Durante el tiroteo había desenfundado su pistola y todavía la mantiene en la mano.



La tensión y la violencia del pasaje no acaban aquí. Los tres hombres del sampán han muerto, pero la mujer aún respira. Aunque destrozada por las balas, sigue con vida: sus quejidos se oyen perfectamente. Chef trata de incorporarla.



El Jefe da órdenes de evacuar a la mujer a un puesto de socorro. Willard —que hasta el momento se había mantenido un tanto al margen, situado en la parte más alejada del barco— se opone a esta idea. El Jefe apela una vez más a lo que indican las ordenanzas.



Willard no trata de discutir el caso. Muy al contrario, lo resuelve por su cuenta: dispara a la mujer con su pistola, rematándola en el acto.



Los marineros se sorprenden ante una acción como ésta. Chef lanza algún improperio entre gimoteos, los demás callan y muy pronto todo queda en silencio.



Lance sigue acariciando el cachorro, mientras una intensa luz rojiza que proviene del ocaso tiñe por completo el cuadro. Esta cálida luz ya estaba presente en la mayoría de los planos de la secuencia, pero en el tramo final su dominio es absoluto.



Willard se sienta de nuevo en cubierta. La puesta de sol queda justo detrás de él. Un potente contraluz envuelve al capitán, que permanece reflexivo y callado. Sobre esta imagen, un fundido a negro pone fin a la secuencia.



15.2.- Un ritual negro.

Lo narrado aquí podría interpretarse como una contundente denuncia de la barbarie de la guerra y, más en particular, de las terribles consecuencias de la intervención norteamericana en Vietnam. Así, esta secuencia habría de entenderse como una especie de testimonio cinematográfico acerca del sufrimiento de la población civil, de la impunidad con que las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos perpetraron crímenes de guerra y de la hipocresía que acompañó a sus actuaciones en este conflicto.

Algo parecido se expresa, por ejemplo, en el siguiente comentario realizado por Ángel Comas en su libro sobre el director de *Apocalypse Now*:

Coppola muestra la actitud de los norteamericanos que combatían. Tanto los oficiales como la tropa estaban convencidos de su superioridad racial y trataban a los nativos como molestos animales a los que no se dudaba en exterminar. Para ellos no eran seres humanos. La destrucción de una aldea con el terrorífico napalm para que el teniente coronel Kilgore pueda practicar surf o la matanza inútil de los pacíficos tripulantes del sampán son dos ejemplos de su criminal frivolidad y que muestran asimismo la evolución de Willard, ya que ejecuta fríamente a una mujer vietnamita moribunda.²⁸⁶

²⁸⁶ COMAS, Ángel, *Coppola*, Madrid, T&B Editores, 2007, p. 126.

Más ponderado, Frank Tomasulo, en un artículo que analiza los posicionamientos belicistas y antibelicistas —simultáneos y contradictorios— de *Apocalypse Now*, opina que:

Willard's blatant murder of the innocent Vietnamese woman on the sampan provokes sympathy for the victim by recalling the My Lai massacre of 1968 and reverses some of the racist portrayals.²⁸⁷

[El asesinato flagrante por parte de Willard de la mujer vietnamita inocente en el champán provoca simpatía por la víctima, recordando la masacre de My Lai de 1968, y revierte algunas de las representaciones racistas.]

Quizá esta clase de interpretaciones resulten tranquilizadoras en términos ideológicos, pero sólo se sostienen si se realiza una lectura muy superficial del texto. Intentemos, pues, ir un poco más lejos.

Uno de los aspectos fundamentales de «La masacre del sampán» estriba en su decidida contribución al proceso de identificación que se establece en la película entre el personaje de Willard y la figura del coronel Kurtz. Dicho proceso se ha ido construyendo casi desde el arranque del film, y seguirá reforzándose más adelante, pero en este punto de la historia experimenta un salto cualitativo. Digamos que la identificación de Willard —y en consecuencia la del espectador— con Kurtz se ha sellado aquí de un modo definitivo: con su tiro de gracia a la mujer moribunda, Willard ha asumido por la vía de los hechos el posicionamiento de Kurtz ante la situación que se vive en Vietnam. Como veíamos en su momento, los discursos y los actos del coronel están dominados por un intenso odio hacia lo que él señala como el comportamiento mentiroso e hipócrita de las Fuerzas Armadas norteamericanas. Por contra, Kurtz aboga por una guerra sin disimulos, sin reglamentos inútiles y sin restricciones morales. Y esto es lo que Willard ha llevado a la práctica al rematar a la mujer del sampán: ha actuado como lo hubiese hecho Kurtz en las mismas

²⁸⁷ TOMASULO, Frank P., "The Politics of Ambivalence: *Apocalypse Now* as Prowar and Antiwar Film", en *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Linda Dittmar y Gene Michaud (Eds.), New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, p. 152.

circunstancias. Tal paralelismo entre ambos personajes se trabaja también en el terreno icónico, reforzando el llevado a cabo a través de los discursos y de las acciones: el pasaje comienza con una fotografía del coronel en contraluz y acaba con un plano igualmente en contraluz del capitán.

Por otro lado, observamos que la propia sucesión de los acontecimientos de la secuencia conlleva que haya sido precisamente la insistencia del Jefe en ajustarse al reglamento lo que ha terminado por provocar una matanza gratuita. De nuevo, en *Apocalypse Now* todo aquello que se sitúa del lado de las ordenanzas, de la cadena jerárquica de mando y, en definitiva, de la *Ley* oficial —y no parece haber aquí otra— queda señalado como falso, absurdo e incluso como causante de las mayores desgracias.

Pero todavía hemos de anotar la faceta más determinante de esta secuencia: “La masacre del sampán” es, por encima de todo, la puesta en escena de un sangriento sacrificio humano.

Al atravesar la epidermis del pasaje de la mano de los textos míticos de referencia, descubrimos que el asesinato de cuatro civiles vietnamitas por parte de Willard y sus acompañantes constituye una especie de *rito sacrificial* —de carácter siniestro, como veremos en seguida— cuya principal finalidad es habilitar a los personajes que lo ejecutan para acceder al *más allá* que les aguarda en la secuencia inmediatamente posterior.

La inmolación ritual como llave que abre la puerta del *Más allá* está presente en la mayoría de los viajes míticos al Hades. Ritos de esta naturaleza aparecen en la *Odisea*, en la *katábasis* de Heracles, en la *Eneida*, e incluso en la historia de *Menipo*, que en algunos aspectos formales se aleja poco del modelo clásico.

En la obra de Virgilio, por ejemplo, se cuenta lo siguiente:

[...] Allí alinea primero la Sibila
cuatro novillos de espinazo negro y va vertiendo vino por sus frentes
y cortando las puntas de las cerdas en medio de las astas,
las echa por primicias sobre el fuego sagrado.

Y llama a voces a Hécate, poderosa en el cielo y en el Érebo.
Otros bajo los cuellos de las víctimas aplican los cuchillos
y recogen la tibia sangre en tazas. El mismo Eneas degüella con su espada
una cordera de negro vellocino en honor de la madre de las Furias
y de su excelsa hermana, y una vaca estéril en tu honor, Prosérpina.
Inaugura el altar de los nocturnos ritos en honra del monarca de la Estigia.
Pone sobre las llamas los canales enteros de los toros
y sobre las entrañas, que van ardiendo, vierte pingüe aceite.²⁸⁸

Antes de adentrarse en el Hades, Eneas y sus acompañantes sacrifican cuatro reses —cuatro animales inocentes e indefensos— cuya sangre es ofrecida a modo de tributo a las divinidades infernales. Así, la sangre de unos novillos primero, y de una cordera y una vaca después, opera como salvoconducto a un *Más allá* generalmente vedado a los vivos. Tras estos sacrificios es imposible la vuelta atrás, y Eneas no tiene otra opción que emprender su travesía por el mundo de los muertos.

En los demás textos clásicos las cosas transcurren de manera semejante. Véase, si no, lo referido en la *Odisea*:

Perimedes y Euríloco, entonces, cogieron las reses
mientras yo desnudaba del flanco el agudo cuchillo
y excavaba una fosa de un codo de anchura; libamos
allí mismo al común de los muertos primero de todo
derramándoles leche con miel y después vino dulce,
finalmente agua pura. Esparcida la cándida harina,
imploré largamente a los muertos, cabezas sin brío,
prometiéndoles en casa una vaca infecunda,
la mejor que hallase al volver al país de mis padres,
y colmarles la pira de ofrendas y aparte a Tiresias
un carnero de negros vellones, la flor de mis greyes.

²⁸⁸ *Eneida*, VI, 243-253, óp. cit., p. 169.

Mas después de aplacar con plegarias y votos las turbas
de los muertos, tomando las reses cortéles el cuello
sobre el hoyo. Corría negra sangre. [...]²⁸⁹

Y prosigue poco después:

[...] Yo, presa de lívido miedo,
ordené a mis amigos que al punto cogiendo las reses
que por el bronce cruel degolladas yacían en el suelo,
las quemaran quitada la piel invocando a los dioses,
al intrépido Hades, la horrible Perséfone. [...]²⁹⁰

El caso es que en “La masacre del sampán” detectamos algunos parecidos con estos pasajes clásicos. Hemos visto cómo corría la sangre de los civiles acribillados. También —de manera quizá menos evidente, aunque admirable en el plano estético— cómo esta misma sangre dominaba la fotografía de la secuencia: una intensa luz rojiza rodeaba en todo momento a sus protagonistas. Al igual que en los textos míticos, en la secuencia se ha vertido la sangre de cuatro víctimas inocentes e indefensas: cuatro civiles desarmados que nada tenían que ver con el Vietcong ni con el conflicto bélico. Con estas muertes, Willard y sus hombres han alcanzado un estado mental y moral tan seriamente trastocado que se ha vuelto ya irreversible. La muerte de las víctimas ha venido a establecer un punto sin retorno en el trayecto narrativo de estos personajes. A partir de aquí, no les cabe más que continuar avanzando entre oscuros parajes infernales. Porque de esto se trata: el fundido a negro con que acaba “La masacre del sampán” dará paso a la segunda mitad del film; en ella, la *puerta del infierno* se presentará literalmente ante Willard y sus compañeros de viaje.

Para apreciar el alcance de las similitudes señaladas no hay más que observar un detalle de asombrosa coincidencia entre “La masacre del sampán” y el pasaje sacrificial de la

²⁸⁹ HOMERO, *Odisea* [XI, 23-36] (traducción de José Manuel Pabón [1982]), Madrid, Gredos, 2001, p. 169.

²⁹⁰ *Odisea*, XI, 43-47, ibíd., p. 169.

Eneida: tras la matanza que otros realizan en primera instancia, es el propio Willard, como Eneas, quien acaba con la vida de una *hembra de negros cabellos*. Sólo que en el film, en vez de una cordera o una vaca, se trata de una mujer.

Justamente este último aspecto nos lleva a pensar que también existen algunos elementos que no acaban de encajar en esta comparación. Cuanto menos dos, y de no poca relevancia.

En primer lugar, mientras que en la *Eneida* —como en los demás textos míticos— se inmolan animales, en “La masacre del sampán” se hace lo propio con seres humanos. ¿Significa esto que estamos ante una especie de involución en el desarrollo histórico de los rituales sacrificiales? En cierto sentido podríamos interpretarlo así. Pero lo significativo en este caso es que un sacrificio humano sigue siendo —al menos para la inmensa mayoría de los espectadores del film— un asesinato: a diferencia de lo que ocurre en la *Eneida*, lo que ha sucedido en el sampán es claramente un *crimen*. Por supuesto, esto no impide que la masacre opere como detonante de la *katábasis*. Todo lo contrario: al fin y al cabo, ¿qué mejor manera de ir al Infierno que cometiendo un pecado? Recuérdese al respecto una frase pronunciada por Willard en la primera secuencia de la película, cuando se encontraba esperando angustiado en Saigón: «Yo quería una misión... y por mis pecados me dieron una». Todo parece indicar que es el crimen —el *pecado*— lo que faculta a Willard para acceder a ese *más allá* en el que Kurtz aguarda.

La segunda diferencia está en el fondo relacionada con la primera. Contrariamente a lo que ocurre en la *Eneida* o en la *Odisea*, en “La masacre del sampán” no se invoca a ninguna divinidad. En la obra de Virgilio, la Sibila llamaba a gritos a Hécate, al tiempo que Eneas ofrecía su sacrificio a «la madre de las Furias», es decir, a Gea —la Madre Tierra—, a «su excelsa hermana» la Noche, a Proserpina, y finalmente «al monarca de la Estigia», que no es otro que Plutón, la versión latina de Hades. Todos estos nombres se corresponden con divinidades infernales, y por tanto la sangre de los animales sacrificados

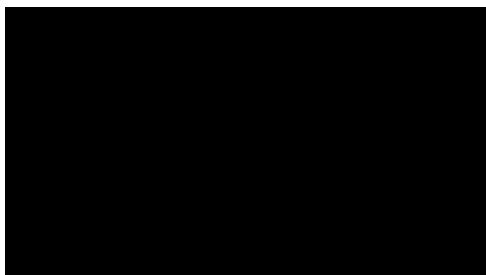
en la *Eneida* se vierte en honor de unos dioses que dominan el mundo de los muertos. En cambio, Willard y sus hombres no apelan a nadie durante la masacre. Su acción no ha sido ofrecida a ninguna entidad sagrada: se trata de un acto presentado explícitamente como producto de las circunstancias y de la casualidad. En realidad, las muertes del sampán carecen de sentido.

A partir de estas dos diferencias se hace evidente que en *Apocalypse Now* no se cuenta una *katábasis* clásica. Es verdad que existen similitudes formales y una cierta afinidad funcional entre “La masacre del sampán” y los pasajes sacrificiales de la *Eneida* y la *Odisea*: en todos los casos la sangre de unas víctimas inocentes propiciará la apertura de las *puertas del infierno*. Pero las divergencias de fondo señaladas muestran que en el texto fílmico no se ha establecido un verdadero rito, sino algo que solamente se le asemeja y que podríamos definir como un *ritual negro*. En los textos míticos, la muerte de las víctimas sacrificiales es siempre un acto inequívocamente *sagrado*. Por el contrario, en *Apocalypse Now* la matanza de las víctimas ha sido presentada sin tapujos como una acción desencadenada por *azar* y que, en todo caso, posee un carácter *criminal*.

16.- La puerta del Infierno.

16.1.- A través de la noche.

El fundido a negro que cerraba el pasaje anterior dará paso a una nueva secuencia llamada “El puente Do Lung”²⁹¹. Aunque en este caso no se trata de un breve fundido al uso: la pantalla permanece completamente oscura durante dieciséis segundos antes de abrirse a un plano de imagen.



Recordemos que *Apocalypse Now* comenzaba con un largo plano en negro de unos once segundos de duración. Pues bien, aquí, en la parte central del film, la narración queda suspendida durante un tiempo incluso mayor. En el capítulo precedente decíamos que lo acontecido en el sampán iba a causar una marcada fractura en el conjunto de la historia. Con este dilatado fundido a negro queda patente que, en efecto, se ha producido un cambio de tercio narrativo.

No obstante, esta pantalla oscura aporta al texto algo más que una marca sintáctica, por relevante que ésta sea. Un plano en negro tan persistente representa la escisión y el consecuente vacío que la masacre del sampán ha abierto no sólo en la narración, sino en el sujeto que la recorre. Al igual que sucedía en la apertura del film, la pantalla negra sitúa al

²⁹¹ Este es el título del capítulo 22 de la edición en DVD. Se trata de un largo episodio [de 1:35:23 a 1:44:50] que en realidad se corresponde con siete secuencias mecánicas distintas del guión. Cf. COPPOLA, Francis Ford y John MILIUS, *Apocalypse Now Redux*, óp. cit., pp. 120-131. Para facilitar su análisis, trataremos todo este bloque en dos capítulos distintos, ocupándonos de las cuatro primeras secuencias mecánicas en el presente [hasta 1:38:20] y de las tres restantes en el que sigue.

espectador ante una desconcertante ausencia de imágenes que inevitablemente le aboca a una tensa espera. Se genera así una cierta sensación de angustia que, por un lado, refuerza la ya suscitada por la masacre y, por otro, supone un adelanto de lo que aguarda en el texto.

En la banda de sonido suena durante unos instantes una lúgubre música que recuerda vagamente a la escuchada a comienzos de la secuencia anterior. Mediante estos dos oscuros temas musicales se ha establecido una acotación sonora para la masacre, marcando su inicio y su final; y por supuesto subrayando el trasfondo siniestro del acontecimiento mostrado entre medias.

Con esta música se mezclan ruidos de animales de la selva. Como en otras ocasiones en *Apocalypse Now*, la jungla —su pulso sonoro, en este caso— se manifiesta en un momento clave de la historia. En el primer apartado del análisis ya comentábamos qué representa la jungla en el texto²⁹², y no insistiremos más ello. Pero esta es una buena ocasión para reiterar que precisamente de la jungla es de donde parece emanar la fuerza primaria que impulsa los acontecimientos narrados en el film.

El fundido desde negro termina en un *gran plano general* panorámico que muestra al barco remontando de nuevo el río. No puede haber transcurrido demasiado tiempo desde los sucesos del sampán, ya que en el horizonte todavía palidecen las últimas luces del día.



La atmósfera rojiza, las amenazantes nubes del fondo y las intensas siluetas recortadas sobre el cielo y el agua confieren un tono dramático a este cuadro. Como

²⁹² Véase p. 199.

comprobaremos en lo sucesivo, el ambiente que dominará toda la secuencia queda fijado ya desde su primer plano de imagen.

Sin embargo, en este paisaje no todo es caracterización. Hay un aspecto del plano que opera en términos esencialmente narrativos: el crepúsculo representado ahonda en la idea de transición —de paso a otra dimensión— que el fundido a negro señalaba. La primera etapa de esta historia ha concluido: a partir de aquí el río arrastrará la narración hacia un universo nuevo en el que imperan las tinieblas.

Willard había permanecido en silencio desde la masacre. Por fin, mediante una intervención en *over* dará a conocer sus impresiones sobre lo ocurrido en el sampán:

—Aquí había una manera de vivir sin mala conciencia: llenarles de agujeros con una ametralladora y ponerles una tirita. Una mentira. Y cuanto más las veía, más odiaba las mentiras.

Con estas palabras, el capitán denuncia las contradicciones de unas Fuerzas Armadas norteamericanas que utilizan la violencia masiva contra las personas y que al mismo tiempo pretenden aplicar criterios humanitarios en la guerra. Si bien esta acusación hay que leerla en un sentido puramente negativo: para Willard no es tanto el propio crimen —el asesinato arbitrario de civiles, por ejemplo— lo que resulta reprobable, sino la actitud hipócrita ante éste: «llenarles de agujeros con una ametralladora y ponerles una tirita. Una mentira». Así, la *mentira* —o más concretamente la *hipocresía*— es presentada como el peor de los males, a la vez que se convierte en blanco de un creciente sentimiento de odio: «Y cuanto más las veía, más odiaba las mentiras».

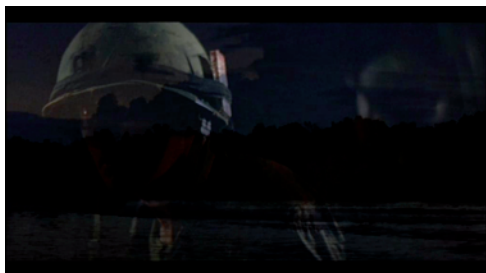
Pero esto no es nuevo en el film. Al contrario, constituye uno de sus motivos recurrentes. El comentario del capitán recuerda mucho a las palabras de Kurtz en la grabación reproducida en Nha Trang: «Mienten, mienten y tenemos que ser misericordiosos con los que mienten. Esos peces gordos... ¡Les odio! ¡Cómo les odio!»²⁹³

²⁹³ Véase p. 256.

El proceso de identificación con Kurtz ha llegado a tal extremo que Willard ha terminado por asumir completamente el discurso del coronel. Y como es natural, las consecuencias de dicho proceso resultarán determinantes para el devenir del texto: puesto que Willard es el protagonista del film, su discurso es asumido a su vez por el espectador, quien lo reconoce como congruente y cierto. De manera que finalmente el discurso de Kurtz —la denuncia de la mentira y el profundo odio hacia aquellas instancias de las que se supone que proviene— acabará por convertirse en un argumento de fondo —una suerte de postulado— de *Apocalypse Now*.

Según la lógica de esta línea discursiva, el auténtico problema del conflicto de Vietnam estribaría en la incoherencia con que es afrontado por parte de los Estados Unidos. Fundamentalmente por la absurda pretensión de los altos mandos militares y políticos de camuflar los efectos de la guerra, tratando de suavizar su verdadera naturaleza cruel y violenta a través de la mentira sistemática. Sólo asumiendo la realidad de la guerra y despojándose de la cobertura moral que América se empeña en vestir podría hallarse una solución para el caos planteado en Vietnam. Es más, si llevamos este razonamiento hasta el límite, lo que Willard ha hecho al rematar a la mujer herida en el sampán no sería otra cosa que un ejercicio de coherencia.

Con la mediación de un fundido encadenado se introduce un *primer plano* de Willard.



A su alrededor la noche se ha cerrado ya. Como apuntábamos antes, este aspecto temporal no es en absoluto secundario. De hecho, en todas las *katábasis* clásicas la entrada al Hades se produce de noche. En la *Eneida*, por ejemplo, se cuenta lo siguiente:

Iban en sombra envueltos en la noche desierta
entre la oscuridad por la vacía morada de Plutón y los reinos sin vida
lo mismo que la luz envidiosa de vacilante luna
cuando ha cubierto Júpiter de sombra
el cielo y la negrura de la noche todo lo decolora.²⁹⁴

Y en *La Divina Comedia* esto otro:

Se iba la luz con el traspuesto Apolo
y la sombra a los brutos de la tierra
obligaba al reposo: y tan solo

me disponía a sostener la guerra,
ya de compasión, ya del camino
que se trazó mi mente que no yerra.²⁹⁵

La noche es el ámbito de la oscuridad y el misterio, y lo mismo sucede en ese universo subterráneo y oculto que es el Hades. De ahí la estrecha relación que se establece entre ambos componentes en los diversos textos que tratan sobre un *descenso a los infiernos*.²⁹⁶ *Apocalypse Now* no podía ser una excepción.

²⁹⁴ *Eneida*, VI, 268-272, óp. cit., p. 170.

²⁹⁵ DANTE, *La Divina Comedia* ["Infierno", II, 1-6] (traducción del Conde de Chestre), Madrid, Edaf, 1997, p. 38.

²⁹⁶ La profunda afinidad entre la *noche* y el *Más allá* quedaba plasmada en algunos rituales practicados en la Antigüedad. Mircea Eliade señala que «los sacrificios para los olímpicos se realizaban a la luz de las mañanas soleadas, mientras que los de las divinidades ctónicas o los héroes habían de celebrarse al atardecer o por la noche». Las *divinades ctónicas* a las que se refiere son, por supuesto, las que rigen el inframundo, mientras que los *héroes* se corresponden con almas que habitan este mismo lugar. ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen I: De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis* (traducción de Jesús Valiente Malla), Barcelona, RBA, [1976] 2004, p. 365.

16.2.- El umbral fascinante.

Tanto la mirada magnetizada de Willard como las luces intermitentes reflejadas en su rostro indican que el barco se está aproximando a algún elemento extraordinario, revestido de un gran poder de atracción.



La banda sonora, con una música más alegre y expansiva, sugiere, asimismo, alguna novedad emocionante. El contraplano correspondiente lo confirmará de inmediato. Pero antes la voz *over* de Willard añade:

—Estos chicos jamás volverían a tener la misma opinión de mí.

Nadie —tampoco el espectador— volverá a tener la misma opinión de Willard después de haber visto su actuación en la masacre. El suceso del sampán ha cambiado el curso de la narración y ha redefinido radicalmente a su protagonista. Las diversas experiencias acumuladas durante el trayecto fluvial habían ido acercando al capitán cada vez más a Kurtz, y esta última acción ha resultado definitiva.

Precisamente a este personaje se refiere Willard a continuación:

—Pero yo presentía algo sobre Kurtz que no figuraba en el dossier.

El presentimiento de Willard apunta en dos direcciones. La primera es, en cierto modo, de carácter justificativo e insiste en el ya comentado proceso de identificación con Kurtz: *digán lo que digan de él los informes, lo ocurrido en el sampán hace que entienda mejor su actitud, que le comprenda mucho más*, viene a decir el capitán. La segunda, más novedosa,

insinúa que, como demuestran los acontecimientos recientes, el camino que lleva hacia Kurtz resulta propicio para la revelación de ciertos aspectos que hasta el momento habían permanecido ocultos. La experiencia directa y brutal de la violencia es algo de lo que no se habla en los dossiers ni en los documentos oficiales del Ejército, pero que, en cambio, sí está muy presente en ese universo kurtziano con el que tan bien ha conectado la masacre. El viaje hasta Kurtz promete mucho en este sentido.

Cuando por fin aparece el contraplano de la mirada de Willard, constatamos que efectivamente el barco se dirige hacia un elemento fuera de lo común.



Se trata de un puente colgante sobre el río. Las luces que delimitan su contorno se reflejan en el agua, contrastando con la negrura de la jungla que lo rodea. Algunas bengalas de colores iluminan el cielo durante unos instantes. Varias fogatas arden en la orilla. Una explosión producida en medio del río levanta una gran columna de agua muy cerca del puente.



El conjunto resulta extrañamente bello y en gran medida espectacular. Como si se tratara de una gala de luz y sonido, de esta escenografía se desprende un innegable componente festivo: las luces, el fuego y la pirotecnia remiten a la celebración y la fiesta.

Así lo percibió Eleanor Coppola cuando contemplaba en directo por primera vez el decorado de este puente. Y así queda recogido en su diario de rodaje:

I was sitting on top of a pile of sandbags on the ridge, watching the evening fall at the Do Long Bridge set. The strings of lights on the bridge came on. They look like the kind they use at Italian street *festas* in New York City.²⁹⁷

[Estaba sentada en lo alto de un montón de sacos terreros en una elevación, mirando la noche caer sobre el decorado del puente de Do Long. Se encendieron las ristras de luces del puente. Parecían como las que se usan en las *festas* callejeras italianas de Nueva York.]

Las *festas* italianas, igual que todas las fiestas populares, poseen —o al menos poseían— un trasfondo religioso y ritual, pues siempre se celebran en honor a algún santo de renombre. Georges Bataille sostiene que la fiesta en general representa un tiempo excepcional y sagrado que se opone al tiempo cotidiano del trabajo, de carácter profano. Los festivales gastronómicos, la música y el baile, el uso de vestuario especial, el engalanado de calles y otros gastos extraordinarios marcan la tónica de un periodo dominado por la intensidad y el exceso.²⁹⁸ Normalmente las fiestas se asocian a un cambio de estación o de etapa en el curso del año, y en consecuencia vienen a señalar la transición de una época a otra: los días pasados, ya envejecidos, se dejan atrás, y mediante una cierta catarsis colectiva da comienzo un renovado ciclo vital. Pero, ¿qué puede haber de todo esto en el escenario al que se aproxima el barco de Willard?

La voz *over* de Willard lo aclara a continuación:

—El puente de Do Lung era el último puesto del Ejército en el río Nung.

El capitán afirma que este puente llamado Do Lung es un «puesto último», es decir, un punto en el que algo finaliza para dar comienzo a otra cosa. Se ha alcanzado, por

²⁹⁷ COPPOLA, Eleanor, *Notes: On the Making of Apocalypse Now*, óp. cit., p. 112.

²⁹⁸ Cf. BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, óp. cit., pp. 96-97.

tanto, alguna clase de frontera en este viaje, confirmándose la idea de tránsito a otra dimensión, de inicio de una nueva etapa, que el aspecto festivo del lugar insinuaba.

Por su forma y disposición, este puente se presenta como una auténtica *puerta* sobre el río. Y a juzgar por las palabras de Willard, se trata de un umbral que separa dos espacios muy distintos. De un lado, la zona relativamente controlada por el Ejército estadounidense de la que procede el barco. Hasta ahora el viaje ha transcurrido por este ámbito en el que, pese a todo, la *civilización* mantenía cierta vigencia. Del otro, un territorio desconocido y fuera del control militar norteamericano hacia el que se dirige la nave: un lugar verdaderamente *salvaje*.

Se actualiza así en el texto la dialéctica «*jungla/hogar*» —también expresada a través de los pares opuestos «*oriente/occidente*», «*irracional/racional*» y «*salvaje/civilizado*», entre otros— que se establecía en el prelude del film.²⁹⁹ Aunque ahora se detecta una novedad importante: el puente de Do Lung aparece como un vértice que media entre estos contrarios, una suerte de mecanismo que permite —o impide, según el caso— el paso de un ámbito al otro. Al fin y al cabo, en esto consisten las puertas.

Pero en aquella primera secuencia también descubríamos un aspecto esencial de toda esta estructura dialéctica: el *hogar* y sus afines se encuentran muy alejados de cualquier atisbo de goce y en realidad éste queda restringido a la jungla y los términos con ella asociados. Es exclusivamente en este ámbito de *lo salvaje* donde se localiza una *pasión* que parece haber sido evacuada de su opuesto, de ahí que Willard dijera al comienzo del film que «cuando estaba allí [en *casa*, en *América*, etc.] sólo pensaba en regresar de nuevo a la jungla».

Resulta inevitable entonces que desde el mismo instante en que el capitán pronuncia su frase acerca de la frontera de Do Lung, la perspectiva de una experiencia intensa y gozosa comience a dibujarse justo en ese *otro lado* hacia el que se dirige el barco, esto es, *más allá* del puente. Willard lo precisa y amplía en su siguiente enunciado:

²⁹⁹ Véase p. 198.

—Más allá sólo estaba Kurtz.

Después del puente: «Kurtz», esa figura atractiva y temible a la vez que ha ido construyéndose de manera fragmentaria —por medio de grabaciones, informes y fotografías— a lo largo de la primera parte del film. El territorio salvaje que se intuye «más allá» de Do Lung aparece ligado directa y exclusivamente a Kurtz. Allí está él, allí reina «como un dios»³⁰⁰ —como decía aquel joven oficial en Nha Trang— y allí asoma un *goce* que Willard es incapaz de localizar en otro lugar.

No obstante, también cabe dar la vuelta a la frase del capitán: *Kurtz estaba sólo más allá*. Es decir, que sólo en el *Más allá* se encuentra Kurtz. Porque, como veremos en seguida, de esto se trata: Do Lung es una puerta que conduce a un *Más allá* que adopta la forma precisa de *Infierno*. La evidencia de la función desempeñada por Do Lung en el texto es tal que incluso se hizo consciente para aquellos que participaron en la realización del film: según indica Karl French, los miembros del equipo de rodaje de la película se referían a esta secuencia como «Gates of Hell»³⁰¹, es decir, *las puertas del Infierno*.

Las referencias a una *puerta* que da paso al Infierno están presentes en todos los viajes míticos al Hades, a excepción de la *Odisea*. Así, en la *Metamorfosis* de Ovidio se cuenta que tras la muerte de Eurídice:

La lloró mucho el artista rodopeo en los aires de arriba, tras de lo cual, para no dejar de probar también con las sombras, se atrevió a descender a la Estige por la puerta del Ténaro, y, atravesando multitudes ingravidas y espectros que habían recibido sepultura, se presentó ante Perséfone y ante el soberano que gobierna el repulsivo reino de las sombras [...]³⁰²

³⁰⁰ Véase p. 261.

³⁰¹ FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 69.

³⁰² OVIDIO, *Metamorfosis* [X, 11-16] (revisión y traducción de Antonio Ruiz de Elvira), vol. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, pp. 171-172.

Por su parte, en *La Divina Comedia* la *puerta del Infierno* adquiere un papel especialmente destacado:

Por mí se va a la ciudad doliente,
por mí al abismo del tormento fiero,
por mí a vivir con la perdida gente.

La justicia a mi autor movió severo:
me hicieron el poder que a todo alcanza,
el saber sumo y el amor primero.

Antes de yo existir no hubo creanza:
la eterna sólo, y eternal yo duro:
¡ah, los que entráis, dejad toda esperanza!

Estas palabras vi con rasgo oscuro
en lo más alto escritas de una puerta:
«Maestro—dije—, su sentido es duro.»³⁰³

En todos estos casos, en la entrada al Hades existe un punto explícitamente señalado como *puerta* que, al margen de constituir una vía de acceso, sirve para separar dos mundos distintos: el de los vivos y el de los muertos.

En la *Eneida* comparece, además de la entrada habitual, una puerta interior:

Mira Eneas de pronto hacia atrás y ve al pie de una roca,
a mano izquierda, un enorme recinto envuelto en triple muro.
Lo ciñe en borbollones de llamas el Flagetonte del Tártaro,
cuya rauda corriente va rodando
peñascos resonantes. En frente hay una puerta gigantesca
con columnas de sólido adamante, tales que ni los hombres ni los mismos
habitantes celestes lograrían descuajar con su embate.

³⁰³ DANTE, *La Divina Comedia*, “Infierno”, III, 1-12, óp. cit., pp. 42-43.

Una torre de hierro se alza firme a los aires.
Tisífone sentada allí, ceñida de sanguinoso manto
guarda la entrada en vela noche y día.
Desde allí oyen gemidos y el hórrido restallo de vergas
y el rechinar de hierros y arrastrar de cadenas. Eneas frena el paso
y aterrado va escuchando el estruendo.³⁰⁴

El descubrimiento por parte de Eneas de una gigantesca y sólida puerta en el centro mismo del Hades constituye la médula de este fragmento, si bien alrededor de esta *puerta* pivotan otros elementos también muy sugerentes: «recinto envuelto en triple muro», «borbollones de llamas», «torre de hierro», «Tisífone [...] ceñida de sanguinoso manto», «gemidos», «restallo de vergas» y «rechinar de hierros». Por el momento, bastará con identificarlos para, más adelante, profundizar en todo este asunto.

Volviendo al curso de la narración, observemos el efecto que la vista del puente produce en dos de los acompañantes de Willard.



—¡Lance! ¡Eh, Lance! ¿Qué te parece?— pregunta Chef.
—¡Es precioso!— responde un Lance casi hipnotizado.

Ante la belleza del espectáculo que están presenciando y su imparable cercanía, los tripulantes del barco quedan fascinados. Aunque en sus rostros se aprecia también temor.

³⁰⁴ *Eneida*, VI, 548-560, óp. cit., p. 180.

Esta ambivalente sensación es, por supuesto, compartida por el espectador y está muy relacionada con la posición que el *punte-puerta* ocupa en el texto.

La conversación entre los dos marineros prosigue así:

Chef: ¡Eh! Pero, bueno... ¿Qué te pasa? Te veo un poco raro.

Lance: Oye... ¿Recuerdas aquel ácido que me compré?

Chef: Sí....

Lance: Me lo he tomado...

Chef: ¿Te has metido el ácido?

Lance: ¡Es una pasada...!

En otros momentos de la película se menciona el consumo de marihuana y alcohol por parte de soldados norteamericanos, pero lo que Lance ha tomado aquí es bastante más fuerte: el *ácido* (o LSD) es una droga con potentes propiedades alucinógenas también conocida como *tripi*, sobrenombre derivado del término inglés *trip* [*viaje*]. En el *ácido* de Lance se condensan, por tanto, dos conceptos que la propia historia va poner en relación en lo sucesivo: el *viaje* y la *alucinación*.

La referencia a un estado alterado de la conciencia en los prolegómenos de un viaje al Hades no es algo exclusivo de *Apocalypse Now*. En *La Divina Comedia*, Dante cae en una especie de desmayo —una pérdida de conciencia que él mismo compara con el sueño— justo antes de acceder al Infierno:

Y alzóse el viento en la mansión del llanto,
una rojiza luz brilló en su linde,
que todos mis sentidos turbó tanto,
que caí cual mortal que el sueño rinde.³⁰⁵

Como hemos visto, en *Apocalypse Now* también brilla la luz en el «linde» de «la mansión del llanto», es decir, en *la frontera del Infierno*. Y frente a este fulgor aparece

³⁰⁵ *La Divina Comedia*, “Infierno”, III, 133-136, óp. cit., p. 46.

igualmente un personaje con los sentidos turbados: Lance, con la mirada atrapada en el puente, se dispone a emprender un viaje alucinante que, como los *sueños*, trascenderá los límites de la conciencia.



El personaje de Lance cumple una función muy destacada en esta historia, ya que permite al espectador disponer de un segundo guía para su viaje, complementando el papel principal de Willard. A lo largo del trayecto, el capitán no deja de aferrarse a la misión que tiene encomendada. Su evolución como personaje está ligada al saber que el propio viaje va aportando y que culminará con una revelación final por parte de Kurtz. Lance, en cambio, desde bien pronto se deja arrastrar libremente por la fuerza de fondo que impulsa el texto: por esa pulsión que parece brotar de la jungla. En la secuencia que precede a “La masacre del sampán” se refleja un detalle muy significativo en este sentido: sentado en la proa del barco, Lance se pinta la cara con colores de camuflaje. En lo que resta de narración ya no se desprenderá de este maquillaje.³⁰⁶



³⁰⁶ La secuencia a la que nos referimos está incluida en el capítulo 20, “El Medevac”, de la edición en DVD. La acción comentada se produce entre 1:29:35 y 1:30:15.

Poco antes de la mitad del film, Lance, frente a la desbordante fuerza que emana la jungla, opta mimetizarse, por disolverse en ella; aun a costa de perder su anterior personalidad —de hecho, el joven surfista californiano que era no aparecerá nunca más en la película— y aun a costa también de acabar completamente loco, como se verá al final del film.

Estas dos caras del viaje narrativo de *Apocalypse Now*, la de Willard y la de Lance, se superponen y conviven (de forma desigual) en el espectador del film.

Por otra parte, en el contraplano de la conversación entre Chef y Lance reaparece el cachorro recogido en el sampán. La composición de este plano está organizada de manera que los dos hombres quedan situados en los extremos del encuadre, al fondo se entrevé el *punte-umbral* desenfocado y en el centro, coincidiendo con el puente, destaca la figura del perrito.



En la mitología grecolatina el monstruoso Cerbero es descrito como un enorme perro tricéfalo de grandes fauces que guarda la entrada del Hades. En *Apocalypse Now* ante las *puertas del infierno* aparece un cachorro inofensivo. Pese a la diferencia, resulta inevitable pensar en Cerbero al contemplar este plano.

Fijémonos en lo que cuenta la *Eneida* al respecto:

El enorme Cerbero ensordece este reino con el ladrido de sus tres gargantas,
descomunal, tendido en su cubil frente a la entrada.

La Sibila, advirtiéndole que se erizan las sierpes de su cuello, le arroja
una torta amasada con miel y adormideras. Él con hambre voraz

abriendo sus tres fauces la arrebató, estira su monstruoso lomo
y se tiende en tierra y llena corpulento todo el antro.
Sumido en sueño su guardián, gana Eneas la entrada
y se aleja veloz de la orilla y las ondas de las que nadie vuelve.³⁰⁷

Es curiosa la relación cruzada establecida entre el *perro* y las drogas: en la *Eneida*, la Sibila droga a Cerbero para que no impida el paso de Eneas al Hades, mientras que en *Apocalypse Now* es Lance quien se droga ante el cachorro, seguramente para soportar mejor el tránsito a semejante lugar.

Así las cosas, la sustitución de Cerbero por el cachorrillo en el film podría tomarse como una especie de parodia o como un guiño intelectualizante. Y quizá algo de todo esto sea cierto. Pero cabe también considerar el papel del *perro* como animal *ctónico*, es decir, como ser vinculado a la *tierra* y a *lo femenino-maternal* que ésta representa.

Un buen ejemplo de la afinidad existente entre el *perro* y las divinidades *ctónicas* la encontramos en Tisífone —la diosa que aparecía sentada en la puerta del Tártaro en un pasaje de la *Eneida* anteriormente citado—, una de las tres Erinias, también conocidas como las Euménides, o las Furias en el ámbito latino.³⁰⁸ Estas oscuras divinidades infernales eran unas ancianas —anteriores a Zeus y al resto de los olímpicos y por tanto representantes de una época primigenia— cuyos ojos manaban sangre en vez de lágrimas, tenían serpientes en lugar de cabellos y sus cuerpos eran negros, con alas de murciélago y cabeza de *perro*.³⁰⁹

³⁰⁷ *Eneida*, VI, 417-424, óp. cit., p. 175.

³⁰⁸ Las tres hermanas Erinias eran Tisífone, Alecto y Megera. Su nombre significa *perseguidoras* (de ἐπίειν, 'perseguir'), aunque por lo general se las llamaba Euménides (Εὐμενίδες, 'benévolas'), antífrasis utilizada para evitar la cólera que podía desatarse al pronunciar su verdadero nombre. Como explica Jean-Pierre Vernant, «se trata de potencias primordiales cuya función esencial consiste en mantener el recuerdo de la afrenta hecha por un pariente a otro pariente, y en hacérselo pagar, sea cual fuere el tiempo necesario para ello. Son divinidades de la venganza por delitos cometidos contra consanguíneos. Las Erinias representan el odio, el recuerdo, la memoria de la culpa, y la exigencia de que el que la hizo la pague.» VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres: El relato de los mitos griegos* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1999], 2000, p. 24.

³⁰⁹ Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, óp. cit. p. 138.

El propio texto de Virgilio abunda en esta misma cuestión cuando narra lo que sucede tras los sacrificios practicados por Eneas y sus acompañantes en la entrada del Hades:

De repente, al filo del primer albor del sol, comienza a rebramar
bajo sus pies la tierra y remecer la cumbre de los montes
su arboleda cimera. Y les parece avistar a las perras
ululando a través de las sombras
a medida que se acerca la diosa.³¹⁰

Esta diosa es Hécate, la figura que era invocada a gritos por la Sibila durante los sacrificios. Se trata de una deidad infernal, subterránea y consagrada a la fecundidad agrícola, que habitualmente se hace acompañar por un cortejo de perras salvajes. Otras veces es la propia diosa quien adopta la forma de perro.³¹¹ Ya nos referíamos a ella al inicio del primer apartado del análisis, donde, siguiendo a Graves, la presentábamos como uno de los tres estadios, junto a Core y Perséfone, de una misma *diosa madre*.³¹²

En el instante en que Eneas y la Sibila se disponen a acceder al Hades, un poder primitivo y telúrico se manifiesta a través de esta diosa escoltada por una jauría de perras aullantes. *Lo femenino*, caracterizado por la tenebrosidad y cargado de un intenso potencial creador y destructor a la vez, deviene así un componente esencial del Infierno descrito por Virgilio.

En los demás textos clásicos la presencia de Cerbero en la entrada del Infierno apunta en una dirección similar. No hay más que atender a la insistencia con que destacan sus fauces y su voracidad para percatarse de ello. En *La Divina Comedia*, por ejemplo, se cuenta lo siguiente:

Cerbera, fiera a las demás diversa,
allí trifauce can se encoleriza,

³¹⁰ *Eneida*, VI, 255-259, óp. cit., p. 170.

³¹¹ Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, óp. cit. p. 138.

³¹² Véase p. 120.

cruel con la postrada gente inmensa.

Roja es su vista, inmundo pelo eriza,
ancho su vientre, uñas son sus manos:
las almas troncha, pela y descuartiza.³¹³

En el caso de la película, simplemente repararemos en que el perrito encontrado en el sampán aparecía ligado de manera explícita a la única mujer de a bordo: a ella pertenecía y era ella quien lo cuidaba. Es más, su acción protectora durante la inspección del barco —su actitud, digamos, maternal— fue la que desencadenó la masacre. Todo apunta a que la reiterada presencia del perrito a lo largo de “El puente Do Lung” sirve para evocar a esta mujer y al crimen perpetrado en ella. Si en el capítulo anterior deducíamos que la sangre vertida en la masacre constituía la llave para acceder al *Más allá*, ahora constatamos que el cachorro personifica esta llave durante el episodio en que tal acceso se narra.

16.3.- Almas irredentas.

De vuelta al barco, ya en las inmediaciones del puente, se escuchan unos terribles gritos cada vez más cercanos:

—¡Llevadnos a casa! ¡Somos americanos!

Se trata de un grupo de soldados estadounidenses que al ver la patrullera han saltado en tromba al agua desde la orilla. Desesperados, quieren salir de allí. Alguno incluso lleva consigo una maleta. Nadan y se agitan intentando, sin éxito, alcanzar la nave.

³¹³ *La Divina Comedia*, “Infierno”, VI, 13-18, óp. cit., p. 57.



Cuando ven que el barco no se detiene, cambian las súplicas por amenazas:

—¡Hijos de puta, recogednos! ¡No merecéis vivir! ¡Tendréis vuestros merecido!

Un vaticinio que, por cierto, se cumplirá más adelante.

Los tripulantes observan sobrecogidos la escena.



Pero siguen adelante mientras continúan los gritos:

—¡Cabrones, ayudadnos! ¡No nos dejéis aquí! ¡Volved, hijos de puta! ¡Llevadnos a casa!

En la orilla hay un helicóptero medio hundido con fuego en la cabina. Se oyen más lamentos y disparos de difícil ubicación.



La rara belleza del puente enmarca simultáneamente un paisaje siniestro y desolado.

En la *Eneida* se relata una escena que, sin duda, ha servido de inspiración para esta secuencia de la película:

A su barca agolpábase la turba allí esparcida por la orilla:
[...] tantos como las hojas que en el bosque a los primeros fríos otoñales
se desprenden y caen o las bandadas de aves en vuelo sobre el mar
que se apiñan en tierra cuando el helado invierno las ahuyenta
a través del océano en busca de países soleados.
En pie pedían todas ser las primeras en pasar el río
y tendían las manos en ansia viva de la orilla opuesta.
Pero el hosco barquero va acogiendo en su barca ahora a éstos, ahora a aquéllos
y rechaza a los demás y los mantiene lejos de la orilla.
[...] Todos esos que tienes a la vista
son turba desvalida a la que se ha negado sepultura. El barquero es Caronte,
los que va llevando por las ondas han sido sepultados. No le es
dado pasarlos de esta ribera horrenda ni atravesar las olas
de su ronca corriente sin que encuentren primero sus huesos el descanso del sepulcro.
Cien años revolando vagan en derredor de esas orillas. Sólo al fin
se les admite y llegan a cruzar los remansos que tanto deseaban.³¹⁴

El tema del cadáver insepulto aparece repetidamente en la mitología clásica. La falta de unas exequias que honren a los muertos acarrea unas consecuencias siempre terribles para el pensamiento mítico. Piénsese en lo que sucede en la *Iliada* con los cuerpos de Patroclo y de Héctor, o en *Antígona* con el cadáver de Polínices. En la *Odisea* ocurre otro tanto con el cuerpo de Élpenor, pues cuando Odiseo y sus hombres concluyen los sacrificios en la entrada al Hades sucede lo siguiente:

Presentésome el alma, primero, de Elpénor, mi amigo,
todavía sin cubrir por la tierra de vías anchurosas,
pues habíamos dejado su cuerpo en las salas de Circe

³¹⁴ *Eneida*, VI, 304-331, op. cit., pp. 171-172.

insepulto y sin duelos: el nuevo quehacer nos urgía.³¹⁵

Entre sorprendido y apenado, Odiseo pregunta a Elpénor cómo y por qué ha llegado hasta allí. El espectro del amigo le cuenta la historia de su trágica muerte, y seguidamente le hace una petición muy concreta:

al llegar, ¡oh mi rey!, haz memoria de mí, te lo ruego,
no me dejes allí en soledad, sin sepulcro y sin llanto,
no te vaya mi mal a traer el rencor de los dioses.
Incinera mi cuerpo vestido de todas mis armas
y levanta una tumba a la orilla del mar espumante
que de mí, desgraciado, refiera a las gentes futuras;
presta oído a mi súplica y alza en el túmulo el remo
con que vivo remé compañero de todos los tuyos.³¹⁶

En los textos míticos la ausencia de sepultura para un difunto plantea una situación insostenible. Sin el sentido que el correspondiente ritual introduce en la muerte, ésta se vuelve intolerable para los vivos. Al tiempo que sin honra y sin memoria los muertos se convierten en fantasmas que retornan una y otra vez. Solamente un funeral en condiciones puede reparar esta situación. Y es así como acaba resolviéndose el conflicto en textos como la *Odisea*.

La *Eneida*, por su parte, no podía dejar de incluir este motivo mítico, y presenta una portentosa escena en la que multitud de almas pendientes de ser transportadas al Hades se acercan suplicantes a Caronte. El barquero infernal descarta a los muertos insepultos, negándoles el paso hasta la orilla opuesta, de modo que durante un largo tiempo quedarán sin acceso a una muerte definitiva. En este contexto, Eneas se encuentra con el alma de un compañero de aventuras llamado Palinuro, un piloto arrebatado por las olas durante una travesía marítima que, al no haber recibido sepultura, ahora vaga penando en

³¹⁵ *Odisea*, XI, 51-54, óp. cit., p. 169.

³¹⁶ *Odisea*, XI, 71-78, óp. cit., p. 170.

el umbral del Hades. La amargura de este hombre mueve la compasión de Eneas que, sin embargo, poco puede hacer ya. Finalmente será una intervención profética de la Sibila la que ofrezca una salida digna a este drama:

Prodigos de los cielos, operados a lo largo y ancho de la comarca,
moverán a los pueblos vecinos a dar expiación a tus restos.
Te alzarán un túmulo y rendirán ofrendas a tu tumba cada año
y llevará el lugar para siempre tu nombre, Palinuro.³¹⁷

En “El puente Do Lung”, los hombres que saltan al agua tratando inútilmente de subirse al barco de Willard son almas en pena, como la «turba desvalida» a la que se refiere la *Eneida*. Estos soldados se han convertido en muertos vivientes que vagan desesperados en busca de un eterno descanso que se les niega. Pero, ¿cómo han llegado a esta situación?

En *Apocalypse Now*, como en muchos otros textos y discursos contemporáneos, se asume con todas las consecuencias que la de Vietnam fue una guerra sin sentido —una percepción que, por cierto, ha sido y es mayoritaria en términos de opinión pública, incluso en los Estados Unidos. Siendo así, tras la inevitable derrota militar, no cabe celebrar un verdadero funeral para los caídos, al menos no a escala social: porque si una guerra no tiene sentido, tampoco lo tienen las muertes que causa. De ahí que los soldados de Do Lung, sin un sentido para su lucha y sin la perspectiva de un ritual que honre su memoria y reconozca su sacrificio, no pueden ser más que fantasmas revoloteando en los alrededores de la jungla.

Aquí radica la principal divergencia entre esta escena de la película y los pasajes míticos a los que hemos hecho referencia: mientras que en éstos alguien —ya sea Odiseo, Aquiles, Príamo, Antígona o la Sibila de Cumas— lleva a cabo, en ocasiones afrontando graves obstáculos, un acto de piedad que se concreta en un funeral, en torno a las almas irredentas de Do Lung nadie hace nada parecido. Ningún rito reparador será articulado en este caso. Al final, lo que ocurre con estos hombres desesperados se reduce a una tragedia sin sentido.

³¹⁷ *Eneida*, VI, 377-380, óp. cit., p. 174.

16.4.- El culo del mundo.

Tras dejar atrás la turba de ánimas, el barco sigue acercándose al puente. Desde la orilla alguien hace señales con una linterna. Es un oficial que pregunta por Willard. El barco atracca y este hombre entrega al capitán un documento importante —un último mensaje para Willard de los mandos de Nha Trang— y de paso hace llegar a los marineros su correo personal.



Oficial: No sabe lo feliz que me hace verle, señor.

Willard: ¿Por qué?

Oficial: Podré salir de aquí... si encuentro un medio.

Conicidiendo con la última frase del oficial, oímos el silbido de un proyectil, y a continuación se produce una explosión en el agua. Una bomba procedente de la jungla ha caído junto a una de las torretas del puente, no demasiado lejos del barco.



Queda claro que Do Lung está siendo atacado sin tregua por el *Vietcong*. Esto explicaría por qué el oficial tiene tantas ganas de marcharse de allí. Pero, exactamente, ¿qué

clase de sitio es éste del que todo el mundo quiere salir? Ya conocemos la respuesta, aunque el propio oficial lo expresará de manera rotunda en su frase de despedida.



—Está usted en el culo del mundo, capitán— exclama mientras se marcha a toda prisa.

Es cierto que el oficial no utiliza el término *infierno*, pero la expresión «el culo del mundo»³¹⁸ viene a ser una buena metáfora de éste. Para comprobarlo, basta con atender al doble sentido que posee la materia en la que estos dos términos, *culo* e *infierno*, coinciden: por un lado, la *escatología* hace referencia a *lo excremental*, por otro, designa una rama de la teología dedicada al estudio del *Más allá*.³¹⁹ En ambos casos, lo escatológico versa sobre el *final*, sobre el punto de llegada para un trayecto, ya sea meramente fisiológico o de tipo trascendente. También en ambos casos se trasluce la corrupción y la podredumbre que este *final*, de manera obligada, conlleva. De hecho, Peter Cowie afirma que en las primeras versiones del guión de Millius el oficial mensajero se refería a Do Lung como «la cloaca del infierno»³²⁰, una frase en la que se aúnan las dos acepciones de *escatología*.³²¹

³¹⁸ Más en concreto, en la versión original en inglés se dice «you are in the asshole of the world, captain», es decir, «está usted en el *agujero del culo* del mundo, capitán».

³¹⁹ El *Diccionario* de la Real Academia Española presenta las siguientes definiciones: «**escatología** 1. (Del gr. ἔσχατος, último, y -logía). f. Conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba. / **escatología** 2. (Del gr. σκῶρ, σκατός, excremento, y -logía). f. Tratado de cosas excrementicias. || 2. Cualidad de **escatológico**².» REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, tomo 1, Madrid, Espasa Calpe, 2001²², p. 956.

³²⁰ COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit. p. 69.

³²¹ Tal vez percibiendo todo este asunto, en el doblaje al español de la primera versión de la película se tradujo la última frase del oficial como «Si es verdad que hay Infierno es esto, capitán». Cf. COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now*, (Omni Zoetrope, EEUU, 1979), DVD (zona 2), Paramount Pictures, 2000, cap. 12, [1:19:57].

Willard se dispone a saltar a tierra en busca de información. Le pide al Jefe que le recoja al otro lado del puente, río arriba. El Jefe ordena que alguien le acompañe y Lance se ofrece a hacerlo. Bordeando la orilla, ambos se adentran en la oscuridad.



Merece la pena reparar de nuevo en la escenografía de Do Lung. Además de un violento contraste entre las luces altas y unas sombras muy oscuras, destaca la presencia por doquier de fuego, agua y humo. El conjunto recuerda mucho a las representaciones del Infierno elaboradas por El Bosco, tal y como podemos apreciar en una obra titulada precisamente *El Infierno*³²² [Fig. 1], o en una tabla del mismo nombre perteneciente al tríptico *El Juicio Final*³²³ [Fig. 2].

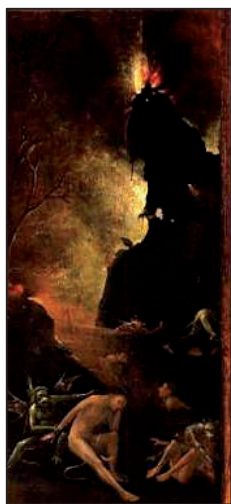


Fig. 1. *El Infierno*



Fig. 2. *El Juicio Final* (detalle).

³²² VAN AEKEN, Hieronymus ("El Bosco"), *El Infierno*, óleo sobre tabla, 87×40 cm., Venecia, Museo del Palacio Ducal, hacia 1490 o posterior.

³²³ VAN AEKEN, Hieronymus ("El Bosco"), *El Juicio Final* (tríptico), óleo sobre tabla, 163,7×242 cm., Viena, Academia de Bellas Artes, 1482 o posterior.

En estos cuadros, el *fuego*, el *agua* y el *humo* cobran un enorme protagonismo. Algo que también ocurre en otros textos no pictóricos como *La Divina Comedia*:

Íbamos ya por la una margen dura
del arroyo, y la niebla suya humeante
del fuego el agua y bordes asegura.³²⁴

En realidad, estas tres materias son componentes esenciales —ineludibles, podríamos decir— en las representaciones del Infierno, al menos en la tradición occidental. Y, siguiendo fielmente esta línea, están muy presentes a lo largo de *Apocalypse Now*, desplegándose con especial intensidad en el episodio que nos ocupa.

Del *fuego* y sus implicaciones hemos hablado ya en el primer apartado del análisis, de manera que sólo incidiremos ahora en una de sus características más evidentes: es *ardiente*.

Sin embargo, no podemos dejar de comentar un aspecto —críptico pero interesante— que hace alusión al rasgo señalado: el río que Willard remonta a lo largo del film y sobre el que se tiende Do Lung se llama *Nung*, un término vietnamita que podría traducirse como «arder»³²⁵. Karl French identifica el río Nung con el Mekong —el gran río que desemboca al sur de Vietnam después de atravesar toda la península Indochina—, y añade que los Nung son un grupo étnico local del que Millius habría tomado el nombre para su río ficticio.³²⁶ A pesar de que semejante explicación pueda parecer verosímil, creemos que el nombre de este río responde más bien a la naturaleza del trayecto fluvial narrado en *Apocalypse Now*: un *río ardiente* que entronca de manera muy directa con el infernal Flagetonte³²⁷ —o *río flamígero*— que aparece, por ejemplo, en un verso de la *Eneida* ya citado: «Lo ciñe en borbollones de llamas el Flagetonte del Tártaro».³²⁸

³²⁴ *La Divina Comedia*, “Infierno”, XV, 1-3, óp. cit., p. 99.

³²⁵ VDict (vocabulario *on-line* vietnamita-ingles) ofrece la siguiente definición: «nung: (verb) to burn; to fire; to bake.» En <http://vdict.com/Nung,2,0,0.html>

³²⁶ FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 210.

³²⁷ El Flagetonte (Φλεγέθων), también conocido como Piriflegetonte (Πυριφλεγέθων), es uno de los ríos que atraviesan el Hades. Junto a éste aparecen otros como el Cocito (Κωκυτός,

En cuanto al *agua*, observamos que en las referencias míticas al Hades resulta habitual la presencia de ríos, lagunas y zonas pantanosas. El Infierno es siempre un lugar *húmedo* en el que el agua es utilizada como vía de transporte para los que se disponen a habitar en él.

El *humo*, por un lado, se relaciona con el *fuego*, ya que es consecuencia de éste, pero, por otro, remite a una niebla que a su vez es producto de la humedad y por consiguiente del *agua*. Se sitúa así como un punto intermedio, como una especie de vértice entre el *fuego* y el *agua*. Por otra parte, el humo es también una manifestación sensible de la presencia del *aire*, otro de los elementos básicos de la película señalados por Coppola y que comentábamos en el análisis del preludio.³²⁹ Aunque quizá en este caso el aspecto más destacable del humo es que aporta ocultación y misterio, o lo que es lo mismo, *velo*.

En suma, estos tres materiales —*fuego*, *agua* y *humo*— remiten a unos rasgos que, por su recurrencia, necesariamente han de ser constitutivos del Infierno: *ardiente*, *húmedo* y *velado*.

lamentación), el Aqueronte (Ἀχέρων, *temible*) y el Éstige (Στύξ, de στυγέω, *detestar*). Pierre Grimal afirma que «El Flegetonte es uno de los ríos de los Infiernos. [...] El nombre de este río, relacionado por los griegos con el verbo que significa «quemar», sugería que se trataba de un río de fuego. De ahí el nombre que a veces se le da de Piriflegetonte (el Flegetonte de fuego).» GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción de Francisco Payarols), Barcelona, Paidós, [1951] 1981, p. 204.

³²⁸ *Eneida*, VI, 548, óp. cit., p. 180.

³²⁹ Véase pp. 116 y 208-210.

17.- Adentrándose en el Hades.

17.1.- Una terrible belleza.

Willard y Lance atraviesan una zona arbolada. Un extraño haz luminoso gris-azulado proveniente del fondo crea un marcado contraluz. Los troncos de los árboles y los soldados que se mueven por el lugar asemejan sombras chinescas en un teatro lúgubre.



Hay que insistir en ello: el espectáculo que se ofrece en este escenario es siniestro y hermoso a la vez.

Siguiendo su camino, Willard y Lance se acercan de frente a la posición de cámara. Por un instante, parece que estuvieran adentrándose en un túnel. De momento no pasa de ser un efecto óptico provocado por la luz del fondo, pero muy pronto esta cavidad virtual se materializará en las trincheras que los dos personajes van a visitar.



La idea de la entrada al Infierno a través de un túnel o cueva está muy arraigada en los textos clásicos. En la *Eneida*, por ejemplo, se dice:

Había una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta, áspera de guijarros,
protegida de un lago de aguas negras y un tenebroso bosque.³³⁰

El entorno de Do Lung coincide asimismo con este pasaje de la *Eneida* en la presencia de unas «aguas negras» —el río, ya de por sí turbio, ha quedado del todo oscurecido por la noche— y de un «bosque tenebroso» —la omnipresente jungla, pero también los tétricos árboles vistos a contraluz.

La impronta de lo femenino —declinado en clave sombría y amenazadora— en la caracterización del Infierno que anotábamos en el capítulo anterior se hace especialmente patente en los versos recién citados. En este acceso al Hades, descrito a modo de gran boca tras la que se extiende un túnel profundo que conduce al interior de la tierra, descubrimos toda una serie de metáforas referidas al sexo femenino: la «honda cueva pavorosa» remitiría al útero, un espacio interior, profundo, oscuro y misterioso.³³¹ El «lago de aguas negras» —los parajes infernales están siempre atravesados por múltiples ríos y lagunas— podría aludir a la humedad propia de la mucosa sexual, pero también al líquido amniótico liberado durante el parto.³³² El «tenebroso bosque» se correspondería con el vello que rodea el exterior de la vulva.³³³ Mientras que la «fauce abierta, áspera de guijarros» conformaría una especie de “boca-vagina”³³⁴, obviamente dentada, que recuerda a Cerbero y al resto de perros infernales y que vendría a incidir en la faceta más aterradora de lo femenino.³³⁵

³³⁰ *Eneida*, VI, 237-239, óp. cit., p. 169.

³³¹ El proceso de metaforización seguido en estos versos transcurre por cauces idénticos a los de ciertos símbolos oníricos recogidos por Freud. Así, el *útero* es representado en algunos sueños por una *cueva* (cf. FREUD, S., *La interpretación de los sueños*, óp. cit., p. 561), por un *túnel* (cf. *ibíd.*, p. 584), o por un *foso profundo* (cf. *ibíd.*, p. 589).

³³² En ocasiones, el nacimiento o *parto* se representa en el sueño mediante el hecho de estar sumergido en *agua* (cf. *ibíd.*, p. 589) o saliendo de ella (cf. *ibíd.*, pp. 590-591).

³³³ Cf. *ibíd.*, p. 568.

³³⁴ Freud señalaba que «los genitales pueden también ser representados en el sueño por otras partes del cuerpo: [...] el orificio genital femenino por la boca, el oído y hasta el ojo.» *Ibíd.*, p. 564.

³³⁵ En algunos mitos localizados en culturas primitivas se habla expresamente de una *vagina dentada*. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, [1971] 1976, pp. 467-468.

Pero volvamos a los personajes de la secuencia. Durante todo este episodio observamos en el rostro de Willard un invariable gesto de desagrado y preocupación. Lance, en cambio, examina el panorama que le rodea entre confuso, admirado y extrañamente feliz.



Ya decíamos con anterioridad que Lance representa una de las dos caras con las que el espectador de *Apocalypse Now* se identifica en su trayecto río arriba: en concreto, aquella que refleja una situación emocional más aturdida y menos consciente ante los acontecimientos que se suceden en la segunda parte del film. La confusión, la admiración y la extraña felicidad de Lance son en realidad parte de las emociones del espectador que contempla este bello y horrendo paisaje infernal.

Willard y Lance alcanzan una zona de búnkeres de hormigón completamente destrozados.



Los hierros retorcidos del forjado se levantan como amenazantes púas, o para mantener el paralelismo con la *Eneida*, como *afilados dientes*.

Los focos, el fuego y las continuas explosiones iluminan a intervalos la zona. En las inmediaciones se esparcen restos de vehículos y diversa chatarra.



La basura —lo *excremental*— ocupa un lugar preeminente en este Infierno, en línea con lo apuntado por el oficial mensajero en el pasaje anterior.

En el plano sonoro se introduce una música de carrusel, entre macabra y circense, a la que se suman acoples de altavoces, extraños ecos, ruidos chirriantes, gritos y lamentos. Para completar la mezcla, se agrega el punzante sonido psicodélico de una guitarra eléctrica. Así, la escenografía infernal de Do Lung queda trazada no sólo en la banda de imagen, sino también en la de sonido, como ocurría en aquel fragmento de la *Eneida* en el que se contaba que «desde allí oyen gemidos y el hórrido restallo de vergas / y el rechinar de hierros y arrastrar de cadenas. Eneas frena el paso / y aterrado va escuchando el estruendo.»³³⁶



Lance, extasiado, se detiene a admirar el fastuoso cuadro visual y sonoro del puente. Entretanto, Willard salta a una zona de trincheras. Fuera de campo, oímos la conversación que el capitán mantiene con un soldado.

Soldado: ¡Vamos, tío! ¡Vamos, tío! ¡Pon un poco de música!

Willard: ¿Dónde está el puesto de mando?

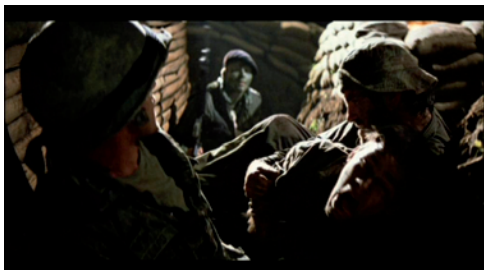
³³⁶ *Eneida*, VI, 558-560, óp. cit., p. 180.

Soldado: ¡Llegas a tiempo, hijo de puta!

El desesperado cinismo con que responde este soldado evidencia que el lugar está sumido en un completo abandono. Aquí ya no rigen las ordenanzas ni la cadena de mando del Ejército. La descomposición instalada en Do Lung es desde luego material, pero también —o sobre todo— de carácter moral.

17.2.- El túnel y los cercos.

Willard llama a Lance de un grito. Éste, que sólo entonces reacciona, sigue los pasos del primero. Ambos se encuentran en el interior de unas trincheras reforzadas con sacos terreros.



El *túnel* al que aludíamos antes se hace ahora mucho más tangible.

Junto a Willard, un soldado sostiene a otro, víctima de un ataque de pánico, de locura, o de ambas cosas a la vez.

Willard: ¿Hay algún oficial al mando?

Soldado: Sí, en Beverly Hills.

Willard: ¿Qué?

Soldado: ¡Un poco más arriba hay un búnker de hormigón que se llama Beverly Hills!

¿Dónde coño iba a estar si no?

La respuesta del soldado contiene, como él mismo aclara, un perverso juego de palabras. Gracias al cine y la televisión, sabemos que Beverly Hills es una próspera población cercana a Los Ángeles cuyos habitantes suelen ser de clase alta, mayoritariamente blancos y en algunos casos relacionados con Hollywood. Pero este nombre designa aquí todo lo contrario: «un búnker de hormigón» que, como comprobaremos en seguida, viene a ser el reverso del «Beverly Hills» original.

Willard y Lance llegan hasta el búnker en cuestión. Está ocupado por varios soldados negros, todos sentados y con aspecto de estar bajo el efecto de alguna droga. En el lugar suena una música de guitarra de estilo Jimmy Hendrix. Nadie se inmuta ante el paso de los dos visitantes. Un foco fluctuante produce intervalos de luz y sombra sobre los rostros de estos hombres.



Al analizar este pasaje, Ramón Moreno Cantero señala en una nota a pie de página que «llamar a un búnker subterráneo abarrotado de negros “Beverly Hills” (zona de la élite blanca en Hollywood) supone una ironía hiriente: toda la trinchera es un infernal *ghetto* racial, un trasplante de las peores contradicciones de la sociedad americana.»³³⁷

Por nuestra parte, y sin descartar la presencia de este tipo de crítica social en el film, trataremos de ir un poco más allá en la lectura del plano.

Llama la atención el adorno de luces que cuelga del techo del búnker. Recuerda mucho la apariencia del *punte-puerta* tal y como se veía desde el barco, lo que conectaría con la idea de fiesta o celebración. Particularmente parece una lúgubre recreación del

³³⁷ MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, óp. cit., p. 66.

ambiente navideño de un típico hogar norteamericano. De esta escena se desprende, por tanto, un reflejo imposible de una entrañable Navidad en familia.

Más que en la denuncia de la marginación racial y de clase, la clave de este cuadro se encuentra en la inversión de términos, en la representación en negativo de ciertas estructuras elementales que configuran la realidad cultural norteamericana y de Occidente en general: las residencias familiares (falsamente) felices de Beverly Hills se han convertido aquí en un siniestro hogar-búnker que lleva el mismo nombre. Y así, el progresivo desmoronamiento civilizatorio que había ido produciéndose durante la primera parte del film se agudiza de manera ostensible en *Do Lung*.

Por otro lado, la configuración espacial de esta parte de la secuencia permite localizar otra clase de resonancias.

En su recorrido por el Infierno, Dante se encuentra con multitud de personajes reclusos en distintos compartimentos en los que son castigados por los pecados que cometieron en vida. La descripción de todo este complejo entramado de estancias infernales comienza así:

Este cerco, hijo mío, tres contiene
más chicos y a escalones colocados,
cual los que de medir tu planta viene.

Llenos están de espíritus malvados:
mas porque entiendas bien después su pena,
oye cómo y por qué son castigados.³³⁸

El Infierno narrado por Dante se organiza en una serie de grandes cercos —unos recintos circulares dispuestos concéntricamente— que, a su vez, se subdividen en cercos menores. Cada uno de ellos está destinado al castigo de alguna clase de pecado en particular (homicidio, robo, traición, etc.). Allí, en función de sus faltas, penan las almas de los condenados.

³³⁸ *La Divina Comedia*, “Infierno”, XI, 16-21, óp. cit., p. 80.

Esta misma configuración departamental y sucesiva se despliega, aunque a una escala menor, en “El puente Do Lung”. Cada parada, cada encuentro de Willard y Lance con los hombres esparcidos por el lugar, viene a representar un cerco o estación en el conjunto de su trayecto infernal. Dicho esquema sobrevive a la presente secuencia y se extiende cuanto menos a las tres siguientes. De forma que la *katábasis* de Willard se estructura —como la de Eneas, y en mayor medida aún la de Dante— en distintos grados: primero se produce la entrada al Hades a través de su puerta principal, después durante el trayecto aparecen nuevas estaciones y nuevas puertas que se irán sucediendo hasta alcanzar el núcleo del *Más allá*.

Siguiendo su camino por una trinchera embarrada, Willard resbala y cae en un charco.



No será la última vez que el capitán acabe empapado y cubierto de barro. Esta circunstancia forma parte de su viaje. Más adelante, y siempre en momentos relevantes de la historia, volverá a producirse el mismo caso.

De manera casi simultánea, Lance pisa un soldado que estaba tendido en el suelo.



Soldado: ¡Gilipollas! Me has pisado la cara.

Lance: Creí que estabas muerto.

Soldado: ¡Pues no lo estoy, joder!

Así es Do Lung: los vivos parecen muertos, o a la inversa, los muertos se creen vivos. El hombre que está en el suelo —como los personajes que le ha precedido y como los que veremos a continuación— bien podría considerarse un muerto viviente, un *zombi*.

Obsérvese en este plano, además, hasta qué punto se ha reforzado el aspecto de cueva que presenta la particular entrada infernal de la película.

Willard y Lance alcanzan un nuevo cerco. Esta vez consiste en una posición de ametralladora ocupada por otros dos soldados negros. Uno de ellos dispara sin tregua. Fuera de sí, insulta y reta a un presunto enemigo oculto en la selva. Todavía en el suelo, Willard pregunta al artillero a quién dispara.



En un primer momento, el soldado responde:

—¿A quién crees? ¡A esos enanos amarillos, joder!

Pero cuando ve que es un oficial quien le habla rectifica las formas:

—¡Vaya! Perdone, señor. Había enemigos al otro lado... me los he cargado.



Aunque su compañero no opina lo mismo:

—¡A todos no, imbécil! ¡Escucha!

Y está en lo cierto, porque desde la maleza la voz de *Charlie* repite sin cesar:

—¡Yanqui, te mataré! ¡Jódete, yanqui!³³⁹

La jungla tiene voz: una voz irreal, semejante a la de un delirio psicótico que retumba pertinaz, desubicado y lacerante. No es de extrañar que los hombres que la escuchan a todas horas estén tan desquiciados.

Lance continúa pasmado ante lo que ocurre a su alrededor, ahora especialmente por la voz que viene de la selva.



³³⁹ En la versión original se dice «Fuck you, G.I.! I'll kill you!». Durante la Guerra de Vietnam los soldados norteamericanos se llamaban a sí mismos *G.I.*, siguiendo una tradición anterior a la II Guerra Mundial y que ha llegado hasta nuestro días. A comienzos del siglo xx, *G.I.* se utilizaba en la Fuerzas Armadas de los Estados Unidos como acrónimo de *Galvanized Iron* [hierro galvanizado], y aparecía grabado en diversos objetos metálicos utilizados por los soldados. Más tarde, estas mismas siglas sirvieron para identificar todo tipo de bienes de propiedad pública empleados por las Fuerzas Armadas, pues equivalían también a *Government Issue* [material del Gobierno]. Dado que esta marca estaba en todas partes, los soldados acabaron por adoptarla como mote colectivo. Sin duda, la ambigüedad y el sarcasmo que contiene semejante uso del término contribuyó a que hiciera fortuna. Cf. LIGHTER, J.E., *Historical Dictionary of American Slang*, vol. 1, Nueva York, Random House, 1994, pp. 888-889.

El cachorro del sampán asoma entre la chaqueta de Lance. Si este perrillo materializa la llave del *Más allá*, Lance es su portador y custodio.

El asistente de la ametralladora lanza una bengala sobre la espesura con intención de hacer visible al enemigo.



El artillero no logra ver nada, pese a lo cual continúa ametrallando con generosidad. En realidad, dispara al fondo negro de la jungla.

En *El corazón de las tinieblas* encontramos una situación muy parecida narrada por el protagonista de la novela:

Recuerdo que una vez nos encontramos con un barco de guerra anclado frente a la costa. No había ni un cobertizo allí, y estaban bombardeando la maleza. [...] Allí estaba, en la vacía inmensidad de tierra, cielo y agua: incomprensible, disparando contra un continente. ¡Pum! Disparaba uno de los cañones de seis pulgadas; una pequeña llama asomaba y se desvanecía, una pequeña nube blanca desaparecía, un diminuto proyectil producía un débil chirrido y no ocurría nada. No podía ocurrir nada. Había algo de insensato en toda la maniobra; una sensación de lúgubre bufonada en el espectáculo, que no se disipó porque alguien a bordo me asegurara seriamente que había un campamento de indígenas —¡los llamaba enemigos!— oculto en alguna parte.

Le dimos su correspondencia (oí que los hombres en ese solitario barco morían de fiebre a razón de tres por día) y continuamos.³⁴⁰

Los ocupantes de este barco están sometidos a una doble amenaza: afuera se extiende un continente desconocido y salvaje, a bordo una difusa y agresiva enfermedad los

³⁴⁰ CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., pp. 32-33.

extermina gradualmente. Entretanto no se les ocurre otra cosa que disparar hacia la jungla informe que asoma al fondo, en la costa africana, tratando de neutralizar un enemigo que se confunde con la selva misma. El resultado de su acción es, por supuesto, nulo y pone de manifiesto una radical incapacidad para afrontar las amenazas señaladas.

En “El puente Do Lung” las amenazas de la jungla, *fuera*, y la de la locura, *dentro*, son tan apremiantes como en el caso contado por Marlow. Y la impotencia para enfrentarse a ellas es también la misma.



Willard: ¿Quién está al mando aquí?

Soldado: ¿No es usted?

Sin comandante y sin dirección, los hombres de Do Lung se hallan perdidos. Esta falta de sentido continuada deriva primero en un irrefrenable terror, y finalmente acaba por producir arrebatos de psicosis, tal y como hemos podido comprobar hace un momento.

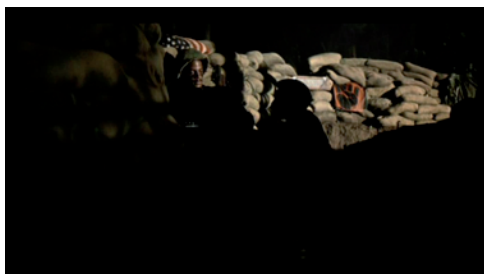
17.3.- La cucaracha.

Lance se sube a lo alto de la trinchera.



El poder de atracción de este entorno —y en particular de la selva de la que provienen los gritos— es tan formidable que ha impulsado a Lance a encaramarse al muro de la zanja, como si fuera a dirigirse, magnetizado, hacia la jungla. Willard se da cuenta del peligro que corre su compañero y lo hace bajar de inmediato.

El soldado de la ametralladora sigue disparando durante unos instantes. Al ver que no obtiene ningún resultado, envía a su compañero en busca de un individuo al que llama *Cucaracha*. Se trata de otro soldado negro que está muy cerca de allí. Cuando el recadero llega a la posición de *Cucaracha* le cuenta, muy nervioso, que hay *vietcongs* en las alambradas y le pide que intervenga.



En el rincón de *Cucaracha* apreciamos un par de objetos remarcables: a la izquierda del encuadre, una bandera de los Estados Unidos de América recubre un saco terrero al borde de la trinchera; a la derecha, la bandera roja con un puño negro que representa al *Black Power* se despliega sobre el murete de sacos. La primera bandera, enrollada y expuesta, queda un tanto marginada, mientras que la segunda, extendida y situada en un lugar preferente, muestra las simpatías ideológicas —¿o habría que decir *identitarias*?— del hombre que ocupa esta parcela del Infierno.

Continúan escuchándose los gritos provocadores que vienen de la jungla. *Cucaracha* se acerca calladamente hasta el puesto de ametralladora. Apaga un radiocasete que emitía una estridente música de guitarra —necesita silencio para concentrarse— y carga con parsimonia un fusil lanzagranadas. De su cuello penden varios collares confeccionados con plumas y colmillos de animales.



Apunta con calma, guiándose sólo por el sonido —el «¡Jódete, yanqui!» que no ha dejado de repetirse— y la intuición. Sobre su casco se lee el rótulo «*Black Power*» escrito a mano. Finalmente dispara.



El impacto ilumina la selva al fondo, como si hubieran lanzado fuegos artificiales sobre ella.



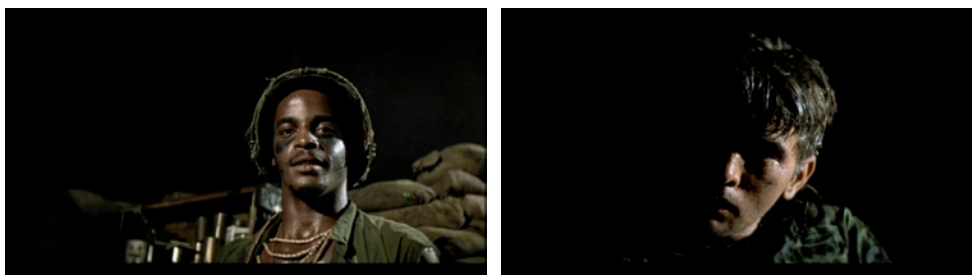
Todo queda en silencio durante unos instantes, lo que significa que el objetivo ha sido alcanzado. Por lo visto, no era cuestión de disparar mucho, sino de apuntar bien.

—¡Hijo de puta!— exclama *Cucaracha* con desprecio, refiriéndose al enemigo muerto.

—¡Eh, soldado! ¿Sabes quién es el jefe aquí?— pregunta Willard, una vez más.

—Sí...— responde *Cucaracha* con un cierto tono de suficiencia. Y a continuación se marcha sin decir nada.

Willard, impresionado, no es capaz de articular palabra.



Frente a la impotencia que mostraba el soldado de la ametralladora, *Cucaracha* ha apuntado bien su fusil lanzagranadas y ha dado en el blanco. Por fin alguien ha acertado a hacer algo. Es normal que este hombre sí sepa «quién es el jefe aquí»: no tiene más opción que serlo él mismo, ya que nadie asume este papel en Do Lung. Pero, ¿quién es *Cucaracha*? ¿Por qué se muestra distinto a los demás soldados del puente?

Dos aspectos destacan en el personaje.

En primer lugar, su propio nombre: la *cucaracha* es un insecto oscuro y de hábitos nocturnos que se oculta en el subsuelo y que vive entre la mugre y la penumbra, un hábitat que recuerda bastante al Infierno que estamos viendo en esta parte del film. Se trata de un animalillo que parece surgir de la propia tierra y por tanto de un ser de naturaleza telúrica. Asimismo, las cucarachas son detestadas y perseguidas por todo el mundo, a pesar de lo cual no parecen tener problemas para sobrevivir como especie.

Y en segundo lugar, el hecho de que este personaje se adscriba expresamente —y por partida doble: a través de la bandera desplegada y mediante el rótulo de su casco— con el *Black Power*. En los años sesenta y setenta, el *Black Power* fue un importante movimiento social de carácter revolucionario que reclamaba poder político y capacidad de autodeterminación para la minoría negra de los Estados Unidos. Esta corriente no reivindicaba una mayor igualdad racial en la línea de Martin Luther King y su lucha por los derechos civiles, sino que cultivaba un nacionalismo negro que abogaba por el separatismo

como única vía para liberarse de una opresión blanca ya secular.³⁴¹ Con vistas a alcanzar tales objetivos, algunos grupos extremistas ligados al *Black Power*, como el *Black Panther Party*, adoptaron una retórica y unos comportamientos abiertamente violentos. De hecho, al citado partido se le relacionó con un buen número de asesinatos, disturbios y enfrentamientos con la policía. Varios de sus dirigentes acabaron muertos o encarcelados por delitos de sangre. A su vez, este movimiento fue a menudo objeto de una durísima represión por parte de los aparatos del Estado.³⁴² El *Black Power* obtuvo una gran repercusión mediática a escala internacional en los Juegos Olímpicos celebrados en la Ciudad de México en 1968: durante una ceremonia de entrega de medallas, los atletas negros Tommie Smith y John Carlos levantaron el puño enfundado en un guante negro, símbolo del *Black Power*, mientras estaban subidos en el pódium y sonaba el himno norteamericano.³⁴³ Recordemos que la acción de la película transcurre supuestamente en 1969, en pleno apogeo del *Poder Negro*.

En definitiva, el único personaje de Do Lung capaz de hacer frente a la amenazante voz de la jungla aparece identificado con las cucarachas y al mismo tiempo con un movimiento de corte subversivo. Salta a la vista una primera conclusión de todo ello: solamente desde la marginalidad y la radicalidad es posible sobrevivir a este Infierno. Aunque para afinar un poco más en el análisis hay que distinguir entre los dos planos que componen el papel de *Cucaracha*.

Por una parte, la autoexclusión de este personaje —aparece solo y distanciado de los demás— viene acompañada por una estrecha integración en el universo telúrico de Do Lung. *Cucaracha* —como los bichitos homónimos que pululan por los sótanos y las alcantarillas— forma parte del inframundo.

³⁴¹ Cf. OGBAR, Jeffrey O.G., *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2004, p. 60 y ss.

³⁴² Cf. AUSTIN, Curtis J., *Up Against the Wall: Violence in the Making and Unmaking of the Black Panther Party*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2006, p. 89 y ss.

³⁴³ Cf. OGBAR, Jeffrey O.G., *Black Power*, óp. cit., pp. 118-119.

Por otra, *Cucaracha* representa un grupo social al que el texto confiere una autenticidad que niega a otros colectivos e instituciones como el Ejército. Una vez más, nos encontramos con el postulado de fondo del film: *América-Occidente* es hipócrita y sus valores oficiales son una farsa de trágicas consecuencias. Así, lo más saludable, lo menos falaz de esta sociedad se encontraría en grupos como el *Black Power*. Es cierto que los integrantes de este movimiento pueden llegar a ser irracionales y violentos, pero por ello mismo resultan auténticos.

Los collares que luce *Cucaracha* también apuntan en esta dirección, aunque por una vía distinta: la imagen de un hombre negro ataviado con collares de dientes y plumas remite a una cultura tribal, primitiva y salvaje. Un estadio que —siempre por oposición a una civilización caracterizada como falsaria— representaría una fase más auténtica y menos corrompida de la humanidad. En adelante, esta misma idea —esta, digamos, valoración de *lo primitivo*— se tratará de manera reiterada en el film, haciéndose especialmente insistente en sus momentos culminantes.

17.4.- Las torres derribadas.

Con un simple montaje por corte se produce un cambio de escenario y la acción se traslada al otro lado del puente. Allí, una bomba cae sobre una de las torretas que lo sustentan y un par de soldados saltan por los aires, precipitándose al agua. En el barco, situado cerca del suceso, Limpio contempla asustado lo ocurrido. El Jefe trata de tranquilizarlo pidiéndole que aguante un poco más.



No es irrelevante que la explosión se haya producido en una de las torres del puente. En el capítulo anterior nos referíamos a una torre que destacaba en los alrededores del Tártaro en la *Eneida*. ¿Qué puede significar una construcción de este tipo en el interior del Infierno?

El *Más allá* homérico, en el que no aparece torre alguna, era el mundo de los muertos sin distinción. En el texto de Virgilio —a diferencia, por ejemplo, de la *Odisea*— esta concepción queda muy matizada con la existencia de los Campos Elíseos, un privilegiado lugar destinado a las almas de los héroes. Cuando Eneas se dirige allí para encontrarse con Anquises y escuchar sus palabras pasa junto a «una torre de hierro» que «se alza firme a los aires».³⁴⁴ Esta *torre* parece remitir al *padre* que está a punto de localizar. Pero también simboliza el poder masculino y paterno del dios Hades en un espacio repleto de divinidades femeninas.³⁴⁵

El componente *torre* ocupa un lugar preeminente en el Infierno representado en algunos cuadros de El Bosco. Es el caso, por ejemplo, del postigo derecho del tríptico *El carro del heno*³⁴⁶ [Fig. 3].

³⁴⁴ *Eneida*, VI, 555, óp. cit., p. 180.

³⁴⁵ Tales deidades habían dominado el Universo hasta que se produjo el ascenso de los tres hermanos olímpicos —Zeus, Posidón y Hades—, cuyo reinado se extendió incluso al *Más Allá*. Sin duda, estos sucesos míticos tienen mucho que ver con la instauración histórica del patriarcado en el mundo griego arcaico, tal y como propone Robert Graves. Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, óp. cit., p. 52.

³⁴⁶ VAN AEKEN, Hieronymus ("El Bosco"), *El carro del heno* (tríptico), óleo sobre tabla, 135×190 cm., Madrid, Museo del Prado, hacia 1500-1502.



Fig. 3. *El carro del heno.*

Llama la atención en esta pintura que las torres erigidas por el Diablo para albergar un flujo de condenados que no cesa se encuentren al mismo tiempo en proceso de construcción y medio destruidas.

En un breve estudio sobre la obra de El Bosco, Walter Bosing comenta que «en las descripciones medievales del Infierno, abundan las torres [...] Por otro lado, la torre del Bosco podría parodiar la ignominiosa Torre de Babel, con la cual los seres humanos habían tratado de tomar al asalto las propias puertas del Cielo. En ese caso, sería el símbolo del Orgullo, el pecado que hizo caer a los ángeles rebeldes, y que está representado por el aspecto mundano del príncipe y el prelado, y por la comitiva que los sigue detrás de la carreta del heno.»³⁴⁷

De manera análoga a la Torre de Babel, estos baluartes reflejan tanto el afán desmedido de Satanás por demostrar un poder que en realidad no le corresponde como la soberbia manifestada en vida por los pecadores que llegan al Infierno. Las torres representa también aquí un poder fálico, pero de carácter narcisista y demoniaco. Por eso son unas edificaciones que, carentes de fundamento, no se sostienen: mientras unas se levantan, otras son incendiadas y derrocadas, conformando una especie de ciclo enloquecido sin fin.

Con todo, en el universo cristiano de El Bosco, además del Infierno, existe su opuesto: el Paraíso. La pintura de este maestro ofrece un contrapunto al panorama infernal en la representación del *Edén*. Atendamos en este caso al postigo izquierdo, llamado “El Paraíso terrenal”, del tríptico *El jardín de las delicias*³⁴⁸ [Fig. 4].

³⁴⁷ BOSING, Walter, *El Bosco, 1450(?)–1516: Entre el cielo y el Infierno* (traducción de María Luisa Metz), Colonia, Taschen, [1973] 1989, p. 50.

³⁴⁸ VAN AEKEN, Hieronymus (“El Bosco”), *El jardín de las delicias* (tríptico), óleo sobre tabla, 220×389 cm., Madrid, Museo del Prado, hacia 1480–1490.



Fig. 4. *El jardín de las delicias*.

En el centro del cuadro —alineada con la figura de Dios, con la que coincide en posición y tonalidad— se eleva, esbelta y majestuosa, una fuente —la *Fuente de la vida*— con forma de estilizada *torre*. El poder fundador del Padre se hace palmario en este elemento que preside y orienta un mundo recién creado por Él. Así, frente a las torres en llamas del Infierno, El Bosco sitúa la torre mística del Paraíso.

Pero a todo esto, ¿qué ocurre en Do Lung? ¿Cuál es el sentido y el destino de las torres que soportan el puente? Hasta ahora hemos presenciado que eran atacadas sin tregua. A continuación veremos cómo acaban.

Tras la explosión referida, Willard y Lance llegan al barco.



Jefe: ¿Ha encontrado al comandante, capitán?

Willard: Aquí no ha quedado ni el comandante.

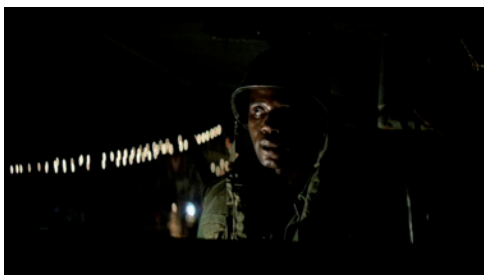
En ausencia de mandos y de directrices, Do Lung se descompone sin remedio, incapaz de resistir el embate de la selva y sus habitantes. Dado que este será el último contacto directo que Willard y sus hombres tendrán con el Ejército norteamericano, la postrera impresión ofrecida por la instancia que en el film representa al conjunto de la civilización americana-occidental no podía ser más desoladora.



Willard: Anda, vámonos.

Jefe: ¿Dirección, capitán?

Willard permanece un instante en silencio, conteniéndose ante lo que le ha parecido una impertinencia.



Willard: Ya sabes el camino.

Jefe: Hágalo usted sólo, capitán. ¿Todavía quiere seguir? Es como este puente: lo construimos de noche y *Charlie* lo vuela por el día, así los generales dicen que el camino sigue abierto. Piénselo.

Willard suspira, reprimiendo su enfado.

—¿Qué más da?— insiste el Jefe.

—¡Llévanos río arriba! — estalla finalmente Willard.

Hemos hablado ya de la de frontera que Do Lung establece en el interior del texto: el Jefe sabe que a partir de este punto no habrá vuelta atrás, y por eso cuestiona con tanto ímpetu la conveniencia de seguir adelante. Willard, en cambio, está completamente determinado a continuar el viaje. La necesidad de adentrarse en un territorio salvaje, atractivo y temible a la vez, para encontrar a Kurtz —y poder así acceder a su saber de la violencia y al goce que la acompaña— es demasiado poderosa.

Ante la reacción airada de Willard, el Jefe no replica más y da la orden de partir. Siguen río arriba, alejándose de Do Lung entre el fuego y las explosiones.



Se produce entonces un ataque masivo sobre el puente. Varias bombas lanzadas desde la selva lo alcanzan en su estructura y cae estrepitosamente sobre el río.

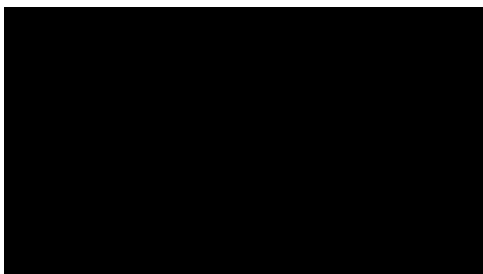


Al final las torres han sido derribadas. La obcecación y las mentiras de los generales —empeñados en decir «que el camino sigue abierto»— no se sostienen. Pero, a diferencia de lo que veíamos en la pintura de El Bosco, esta caída no tendrá contrapartida en el texto fílmico: en ningún lugar aparecerá un Paraíso con una torre incólume.

Por otro lado, la *puerta* de Do Lung se ha cerrado justo después del paso del barco. La abertura que comunicaba el mundo de los vivos y el de los muertos ha quedado clausurada. Es verdad que el espacio que se extiende a partir de la puerta estaba ya vedado para la mayoría de los mortales, pero ahora, tras la entrada de Willard y sus compañeros de viaje, ha sido sellado de manera expresa.

En contra de lo que se aprecia en el plano de imagen, la música que acompaña a este final de secuencia es muy suave y tranquila. Apenas denota dramatismo y más bien evoca nuevos horizontes. Da la impresión de que en la banda de sonido ha empezado ya una nueva fase de la historia.

Igual que comenzaba, con un fundido a negro, acaba este largo episodio de la película.



18.- Una diosa horrenda y arrebatadora.

18.1.- Millones de árboles.

La siguiente secuencia, “La muerte de Limpio”³⁴⁹, arranca con una imagen del río arremolinándose en la estela del barco. La progresiva apertura del encuadre permite distinguir un rótulo en la popa de la nave: «Erebus».



Érebo es uno de los varios apelativos utilizados en el ámbito grecolatino para referirse al Infierno, si bien en rigor designa solamente un aspecto concreto de éste. Jean-Pierre Vernant ha señalado que «como prolongación directa del Caos, el Érebo es la oscuridad sombría, la fuerza de la oscuridad en un estado puro, que no se mezcla con nada.»³⁵⁰

Es significativo que hasta este punto del film no se haya hecho ninguna referencia al nombre del barco. Digamos que sólo una vez atravesada la puerta de Do Lung cabe explicitar el verdadero cariz del viaje emprendido río arriba.

Un fundido encadenado conduce hasta un *gran plano general* que muestra la patrullera remontando un río completamente rodeado por la jungla.

³⁴⁹ Así se llama el capítulo 23 en el menú de escenas de la edición en DVD.

³⁵⁰ VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres*, óp. cit., p. 22.



La amplia escala del encuadre contribuye a subrayar la desproporción existente entre una naturaleza inmensa y el pequeño oasis flotante que navega contracorriente. El propio río, visto en perspectiva, no es más que un fino trazo sobre la selva.

También en la banda de sonido dominan los ruidos de la jungla. Este fondo sonoro se mantendrá durante buena parte de la secuencia, acentuando el protagonismo de un bosque omnipresente.

El panorama selvático es ciertamente hermoso y, en principio, se vislumbra apacible. La música que acompaña a la imagen, sencilla y relajada, refuerza esta impresión. Sin embargo, pronto veremos que, al igual que ocurría a comienzos del preludio, esta momentánea calma es la antesala de un brutal estallido de violencia. Lo que acecha en el interior de esta feraz cobertura vegetal es el horror. Definitivamente, la *belleza* y el *horror* son los principales ingredientes con los que Coppola dibuja el Infierno de *Apocalypse Now*.

En *El corazón de las tinieblas* hay un pasaje que tiene todo el aspecto de haber servido de inspiración para este plano de la película:

Árboles, árboles, millones de árboles, masivos, inmensos, que trepaban hacia lo alto; y a sus pies, apretujando la orilla contra la corriente, se arrastraba el pequeño vapor tiznado, como lo hace un perezoso escarabajo por el suelo de un grandioso pórtico. Le hacía sentir a uno muy pequeño, muy perdido. Y, sin embargo, ese sentimiento no era del todo deprimente.³⁵¹

³⁵¹ CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., p. 65.

La jungla, en este caso africana, muestra tal desmesura que a su lado el barco de Marlow no es más que un «escarabajo» —un ser insignificante— que trata de atravesar penosamente «un grandioso pórtico», esto es, un espacio inmenso que sirve de transición entre dos ámbitos distintos. Ante el apabullante poder de una naturaleza indómita, Marlow experimenta una sensación ambivalente. En primera instancia lo contempla como una amenaza, pues «le hacía sentir a uno muy pequeño, muy perdido». Pero a continuación descubre un «sentimiento» que «no era del todo deprimente». En realidad, siente una mezcla de terror y fascinación ante lo real de una naturaleza que acabará por convertirse en el personaje principal de su historia. La selva ecuatorial —una tierra todavía virgen y soberana a ojos de este hombre llegado de Europa— le provoca tal impacto que no puede más que percibirla como algo monstruoso y al mismo tiempo dotado de un trasfondo divino, como afirma poco después:

La tierra parecía algo no terrenal. Estamos acostumbrados a verla bajo la forma encadenada de un monstruo dominado, pero allí, allí podías ver algo monstruoso y libre. No era terrenal, [...] ³⁵²

Esta naturaleza eterna e incontestable se contrapone en la novela a unas convenciones sociales y a una humanidad misma que irán desintegrándose en la medida en que el barco de Marlow se adentre en las profundidades de la jungla congoleña. De este modo, una «tierra» «no terrenal», una *naturaleza divinizada*, se elevará sobre de la podredumbre de una civilización —la Europa colonialista de finales del XIX— caracterizada en el texto como esencialmente hipócrita, sustentada en unos preceptos morales falsos y dirigida por una serie de corruptos hombrecillos.

Realmente, la percepción que se desprende del texto de Conrad constituye un tópico de nuestra época, aunque sus orígenes hayan de localizarse en los inicios mismos de la Modernidad, o mejor dicho, en los más destacados precursores de la posmodernidad, tal y como ha señalado González Requena:

³⁵² *Ibíd.*, p. 66.

Y eso, por cierto, comenzó a suceder en quien fue el más materialista de los ilustrados y el primero de los deconstructores: el Marqués de Sade. En su obra asistimos ya a la emergencia de cierta figura omnipresente destinada a ocupar el lugar ausente del Dios patriarcal. [...]

Así, denunciado el Dios padre cristiano como una quimera, una nueva diosa, la Madre Naturaleza, comenzó a ocupar su lugar como la divinidad misma de lo real.

Y eso mismo hubo de suceder allí donde Nietzsche proclamó la muerte de Dios. Pues el mismo Zaratustra que no deja de parodiar el discurso religioso cada vez que denuncia a Dios y a sus sacerdotes, utiliza, sin parodia alguna, ese mismo discurso cada vez que se refiere a la Tierra.³⁵³

Al igual que en *El corazón de las tinieblas*, el motivo de la *diosa naturaleza* anida en el núcleo de *Apocalypse Now*, en concreto, bajo la forma de una jungla imperante en el film ya desde su primer plano. Y también como en la novela de Conrad, esta *diosa* —en contraste con una sociedad occidental falsaria y corrupta— se muestra salvaje y genuina, despiadada y pura, horrenda y arrebatadora a la vez.

18.2.- Charles Manson y Disneylandia.

Chef reparte entre los tripulantes el correo que les hizo llegar el oficial mensajero en Do Lung.



³⁵³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Dios», en *Trama y Fondo*, nº 19, 2005, p. 42.

Los marineros se disponen a abrirlo, deseosos de tomar contacto con su antigua vida en América. Sin embargo, pronto comprobaremos que los mensajes que contiene remiten a un mundo muy lejano, casi fantástico.



Lance, por ejemplo, ha recibido una carta en la que un amigo llamado Jim le habla de una reciente excursión a Disneylandia. La lee en voz alta:

—«Lance, estoy bien, estoy bien. Sue y yo nos flipamos en Disneylandia. Sue se hizo un rasguño en la rodilla. Recuerdo la vez que fuimos.»³⁵⁴

Emocionado, exclama:

—¿Cómo coño iba a olvidarlo, tío? ¡Precioso!

Y prosigue leyendo:

—«No puede haber otro lugar como Disneylandia, ¿o sí lo hay? Dímelo...»

Por un momento se queda pensando.



³⁵⁴ Para seguir este fragmento usaremos una traducción propia, ya que el doblaje al español de la versión *Redux* —por lo general correcto y bastante más preciso que el de 1979— presenta notables deficiencias en este punto, quizá debido a una confusión entre las voces de Lance y Chef, que también lee en voz alta una carta al mismo tiempo. A continuación transcribimos la intervención de Lance en la versión original: «Jim (en la carta): “Lance, I’m fine, I’m fine. Sue and I went tripping in Disneyland. Sue skinned her knee. I remember the time we went up to.” Lance: “How could I fucking forget, man? Beautiful!” Jim (en la carta): “There could never be a place like Disneyland, or could there? Let me know.” Lance: “Jim, it’s here. It really is here. No, it’s really here.”»

Tras levantar la vista, afirma:

—Jim, está aquí. Realmente está aquí. No, está realmente aquí.

Poco después, Lance deja el correo para contemplar el panorama circundante. Si en la primera parte del film este personaje se mostraba discreto y asustadizo, en esta segunda parte se desenvuelve con gran soltura e incluso con una creciente euforia: la mutación desde la masacre del sampán es palmaria.



Jubiloso, afirma:

—Disneylandia... Joder, esto es mejor que Disneylandia.

Al fondo del cuadro, bordeando la orilla, se despliega una extensa banda de tela roja con unas inscripciones que seguramente son propaganda del *Vietcong*. Su irrupción en pantalla coincide con la referencia leída en la carta al parque de atracciones más famoso del mundo. La mención de Disneylandia en este entorno suscita una fuerte sensación de irrealidad, de un *déjà-vu* sugerido por el vivo recuerdo que se despierta en Lance cuando mira alrededor. En la propia carta, Disneylandia se presenta como un ámbito especialmente adecuado para la alucinación: «Sue y yo nos flipamos en Disneylandia», cuenta Jim, refiriéndose al consumo de LSD durante su estancia en el parque. Constituye, por tanto, el emblema de un universo alucinado, fuera de la realidad. Y lo más chocante es que Lance percibe algo similar en la selva vietnamita: «Realmente está aquí», repite hasta tres veces en respuesta a la pregunta de su amigo de si puede haber algún otro lugar parecido al fabuloso parque. O mejor dicho, para él, la alucinación —el flipe— que Vietnam, la guerra

y su viaje al corazón de la jungla le proporcionan supera con mucho al que pueda generar Disneylandia [«Joder, esto es mejor que Disneylandia.»].

Por lo demás, lo que *Disneylandia* nombra aquí es la percepción artificial con la que Lance se protege de la selva y lo que ésta conlleva, viviendo una especie de *irrealización* del mundo que le sirve para guarnecerse de la brutalidad de lo real.

A partir de una experiencia personal acontecida durante una visita a la Acrópolis, Sigmund Freud se refiere a esta clase de fenómenos y a sus razones de fondo:

Estas sensaciones o sentimientos de extrañamiento («desrealizamientos») son fenómenos harto curiosos y hasta ahora escasamente comprendidos. [...] Surgen con frecuencia en ciertas enfermedades mentales; pero tampoco faltan en el hombre normal, a semejanza de las alucinaciones, que también se encuentran ocasionalmente en el ser sano. [...] Dichos fenómenos pueden ser observados en dos formas: el sujeto siente que ya una parte de la realidad, ya una parte de sí mismo le es extraña. [...] Existe otro grupo de fenómenos que cabe considerar, en cierto modo, como las contrapartidas «en positivo» de los anteriores: trátase de la llamada *fausse reconnaissance*, del *déjà vu* y el *déjà raconté*, o sea, ilusiones en las cuales tratamos de aceptar algo como perteneciente a nuestro *yo*, tal como en los desrealizamientos nos esforzamos por mantener algo fuera de nosotros. [...] Los fenómenos de extrañamiento o desrealizamiento [...] sirven siempre a la finalidad de la defensa; tratan de mantener algo alejado del *yo*, de repudiarlo.³⁵⁵

En este sentido, atiéndase a lo que cuenta Eleanor Coppola acerca de la reacción de su hija Sofia, que entonces tenía cuatro años, cuando llegó con su familia a Filipinas para el rodaje de *Apocalypse Now*:

It was the first time any of us had seen water buffalo, rice paddies and nipa huts.
We crossed over the bridge at the edge of the little village and entered the deep foliage.
Sofia said, "It looks like the Disneyland Jungle Cruise."³⁵⁶

³⁵⁵ FREUD, Sigmund, *Un trastorno de la memoria en la Acrópolis* [1936], en *Obras completas*, óp. cit., tomo 9, p. 3332.

³⁵⁶ COPPOLA, Eleanor, *Notes*, óp. cit., p. 21.

[Era la primera vez que alguno de nosotros veía búfalos de agua, sembrados de arroz y chozas de nipa. Cruzamos el puente junto a la aldea y nos adentramos en la densa vegetación. Sofia dijo, “Parece la travesía de la jungla de Disneylandia”.]

Las reacciones infantiles de este tipo no son raras: con ellas se trata de situar fuera de la realidad los acontecimientos o las impresiones demasiado intensas, singulares o violentas. Es probable que el director, presente en la anécdota reflejada, decidiera incorporar la idea que late en la frase de su hija a un guión del film que reescribía casi a diario. En cualquier caso, la percepción que Lance tiene del paisaje que selvático le rodea se parece mucho a la expresada por la pequeña Sofia.

En otro lugar de su diario, Eleanor recoge un pensamiento que le asaltó mientras volvía de una excursión en canoa por la jungla filipina:

As we return downriver our banca lagged behind the others. I was thinking about Disneyland and about moviemaking. Disneyland doesn't discriminate between the real and the illusion. Real tropical plants surround the plastic motorized hippos in the jungle ride. It is all there, our dream world and our waking world together. Most of the time we are in a duality.³⁵⁷

[Cuando volvíamos río abajo nuestra canoa quedó rezagada de las otras. Yo estaba pensando en Disneylandia y en la realización de películas. Disneylandia no diferencia entre lo real y lo ilusorio. Las plantas tropicales reales rodean a los hipopótamos mecánicos de plástico en el recorrido de la jungla. Está todo allí, nuestro mundo de los sueños y nuestro mundo consciente juntos. La mayor parte del tiempo nos hallamos en una dualidad.]

De nuevo, Disneylandia —y en particular su «recorrido de la jungla»— es suscitada en medio de un exuberante entorno natural. Resulta interesante la reflexión de Eleanor sobre el carácter de Disneylandia y su papel en el mundo contemporáneo: en este complejo de atracciones tiende a confundirse, a entremezclarse la experiencia real con otra que no es sino una recreación ilusoria. Y lo más curioso es que la mujer de Coppola parece

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 97.

querer trasladar este mismo fenómeno al campo de la producción cinematográfica. Tal vez se esté refiriendo de manera velada a sus propias vivencias en el caso concreto de *Apocalypse Now*; es decir, a una cierta *desrealización* experimentada durante el rodaje de la película en Filipinas.

Willard también ha recibido un correo, pero no de sus familiares o amigos, sino de Nha Trang. Para él no hay nada al margen de la misión que tiene encomendada.



La voz *over* de Willard lee el documento de los *servicios de inteligencia* que recibiera en Do Lung:

— «Hay otro dato relacionado con su misión que debemos comunicarle ahora.

Hace meses enviamos a un hombre en misión idéntica a la suya. Tenemos motivos para pensar que se ha unido al coronel Kurtz. Saigón le declaró desaparecido en acción a efectos de su familia. Ellos creyeron que había muerto. Entonces interceptaron una carta que pretendía hacer llegar a su mujer y en la que le decía: busca a otro y olvídate, no pienso volver.»

Un *primer plano* permite leer el contenido, manuscrito y en mayúsculas, de la carta a la que alude el informe. En la parte superior de la hoja hay pegada una fotografía en la que dos niños posan en el jardín de una casa.



—«Sell the house. Sell the car. Sell the kids. Find someone else. Forget it! I'm never coming ~~home~~ back. Forget it!!! »

[Vende la casa. Vende el coche. Vende los niños. Encuentra a otro. ¡Olvidalo!
Jamás regresaré ~~a casa~~. ¡¡¡Olvidalo!!!]

El hombre que ha escrito esta carta se ha desprendido de una foto de sus hijos, probablemente la única que llevó consigo a la guerra. Un gesto que resulta congruente con la indicación que le hace a su esposa para que venda la casa, el coche y hasta los mismos niños, y para que finalmente se vaya con otro, pues él «jamás regresará». Es más, al escribir esta última expresión tachó la palabra «casa», en un acto de definitiva desvinculación con lo que ya ha dejado de ser su hogar. En esta carta se constata, pues, la descomposición de todo un universo familiar, a la par que representa un implacable proceso de desintegración psíquica del sujeto.

En el canto V de la *Odisea* se narra un episodio en el que se dirime una delicada situación que amenaza con hacer imposible el regreso de Ulises a su casa: la ninfa Calipso, bella, divina e inmortal, se ha enamorado del héroe y pretende que permanezca junto a ella en la gruta que habita en medio del mar. A fin de convencerlo, le ofrece una vida llena de placeres y exenta de vejez. No obstante, Ulises prefiere volver junto a su mujer y su hijo, y recuperar así su hogar. Ante la insistencia del héroe, la diosa acaba dejándolo marchar.

Está claro que en el texto mítico el vínculo simbólico del matrimonio y la familia es más fuerte que el embeleso ejercido por una diosa que encarna el intenso magnetismo del mar. Pero también es innegable que el regreso de Ulises se plantea en el poema como algo gozoso y hasta radiante, como él mismo declara:

Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días,
el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso.³⁵⁸

Para Ulises volver no es solamente una obligación moral: en este regreso se cifra el deseo del héroe. Un deseo que late en toda su epopeya. En cambio, el hombre retratado en la carta leída por Willard no quiere volver a casa: asume y desea la desaparición de su hogar. ¿Qué puede haberlo impulsado a actuar así? ¿Qué extraña fuerza lo retiene? ¿Acaso una bella ninfa?

En la mente de este oficial se contraponen la vida familiar, percibida como mentirosa e ilusoria, a la experiencia de lo real que la jungla —esa diosa horrorosa y arrebatadora de la que venimos hablando— le suministra. El hogar, la familia y la misma América son para él como la Disneylandia a la que se refiere la carta de Lance: una serie de distracciones vanas y de falsas escenografías que encubren un gran vacío, una falta de experiencias auténticas. Algo que, sin embargo, este hombre sí ha encontrado junto a Kurtz en el corazón de la selva.



—El capitán Richard Colby estaba con Kurtz— afirma Willard mientras contempla la foto del hombre que ha escrito la carta interceptada.

Al igual que Willard, el capitán Colby había sido enviado por los mandos de Nha Trang para eliminar al coronel, pero finalmente quien ha desaparecido ha sido él. Durante el transcurso de su misión, ha ido reconociéndose progresivamente en Kurtz, hasta el punto

³⁵⁸ *Odisea*, V, 219-220, óp. cit., p. 80.

de que ha terminado por sumarse a su delirante ejército selvático. La carta de este hombre supone, por tanto, una seria advertencia para quien la lee y es una prueba más del irresistible poder de atracción de la naturaleza desatada.

También Chef ha abierto una carta. Es de Eva, que debe de ser su mujer o su novia. En el mismo sobre le ha enviado una página de periódico que muestra una fotografía en *primer plano* de Charles Manson.



Chef lee la noticia en voz alta:

—«Charles Manson ordenó la matanza de todos los que estaban en la casa como símbolo de protesta».

—¡Menudo colgado!— comenta Lance.

El Jefe, al que no le ha llegado carta alguna, conduce discretamente el barco mientras escucha con agrado las historias de los marineros.



En 1967 —en plena explosión del movimiento *hippie* en California, durante el conocido como *El verano del amor*— Charles Manson, un ex presidiario de treinta y dos

años interesado en el ocultismo, la cienciología y la Biblia, y resuelto a triunfar como músico de *rock*, estableció una pequeña comunidad itinerante a la que llamó la *Familia*. Integrado principalmente por chicas jóvenes, muchas de ellas de clase acomodada, durante un par de años el grupo fue creciendo —incluso nacieron varios niños en su seno— mientras se mudaba en un viejo autobús a distintos lugares, sobre todo ranchos apartados, de la costa oeste de los Estados Unidos.³⁵⁹

La Familia constituía una especie de comuna en la que la música *rock*, el uso de drogas —especialmente el LSD, al que Manson, como tantos otros, atribuía propiedades místicas— y el sexo en grupo eran componentes centrales. También el satanismo, practicado por algunas pequeñas sectas con las que contactaron, resultaba interesante para Manson y sus seguidores.³⁶⁰ A pesar de su estilo de vida *hippie*, los miembros de la Familia eran racistas y simpatizaban con el nazismo, tal y como confirmó Manson tiempo después al tatuarse una esvástica en el entrecejo.³⁶¹

Charles Manson se consideraba a sí mismo un profeta definitivo, una suerte de reencarnación de Jesucristo y Satán a la vez. De hecho, pretendía fundar una nueva iglesia: *The Final Church* [*La Iglesia del Final*].³⁶² Su carismática personalidad y su absorbente liderazgo, así como sus delirantes discursos y revelaciones, provocaban la adhesión incondicional de sus seguidores, que lo consideraban un ser de naturaleza divina digno de veneración. Valga como muestra el siguiente detalle referido por Ed Sanders en su libro sobre Manson:

At some point in its development, the Family —particularly the girls— began to say “Amen Amen” whenever Charlie [Manson] spoke, as if his words were divine.³⁶³

[En un momento dado, la Familia —particularmente las chicas— comenzó a decir «Amen, amen» cada vez que Charlie [Manson] hablaba, como si sus palabras fueran divinas.]

³⁵⁹ Cf. SANDERS, Ed, *The Family*, Nueva York, Da Capo Press, 2002, p. 12 y ss.

³⁶⁰ Cf. *ibíd.*, pp. 22-25 y 90-93.

³⁶¹ Cf. *ibíd.*, p. 109.

³⁶² Cf. *ibíd.*, p. 46.

³⁶³ *Ibíd.*, p. 76.

En agosto de 1969, Manson indujo a algunos miembros de la Familia a cometer una serie de asesinatos de personas que él creía relacionadas con la industria musical. El caso más célebre —y al que se refiere la noticia leída por Chef— es el que se produjo en la residencia del director de cine Roman Polanski en Beverly Hills. En esta casa fueron brutalmente asesinadas cinco personas, entre las que se encontraba la actriz Sharon Tate, esposa de Polanski, que estaba a punto de tener un bebé. Los cadáveres presentaban mutilaciones, y con su sangre se habían escrito mensajes supuestamente subversivos en las paredes. Al día siguiente, algunos integrantes de la Familia asesinaban a otras dos personas en una residencia cercana. Estos espeluznantes sucesos fueron muy comentados en la época y todavía hoy son recordados alguna vez en los medios de comunicación.³⁶⁴

El impacto social de tales crímenes fue enorme, como expresan las siguientes palabras de Vincent Bugliosi, el fiscal encargado del caso contra Manson:

The headlines dominate the front pages of the afternoon papers, became the big news on radio and TV. The bizarre nature of the crime, the number of victims, and their prominence—a beautiful movie star, the heiress to a coffee fortune, her jet-set playboy paramour, an internationally known hair stylist—would combine to make this one of the most publicized murder cases in America history, exceeded only by the Lindbergh kidnapping-murder case and the assassination of the President John F. Kennedy.³⁶⁵

[Los titulares dominaron las primeras páginas de los periódicos de la tarde, se convirtieron en las grandes noticias de la radio y la televisión. La naturaleza bizarra del crimen, el número de víctimas, y su relevancia —una preciosa estrella de cine, la heredera de una fortuna cafetalera, su amante playboy de la *jet-set*, un peluquero internacionalmente conocido— se combinarían para hacer de este uno de los casos de homicidio más aireados de las historia de América, superado sólo por el caso del secuestro y muerte de Lindbergh y el asesinato del Presidente John F. Kennedy.]

³⁶⁴ Cf. BUGLIOSI, Vincent y Curt GENTRY, *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, Nueva York, Norton, [1974] 1994, p. 9 y ss.

³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 45.

Vista desde la perspectiva de *Apocalypse Now*, la *Familia Manson* vendría a ser el reverso de la *familia Disneylandia*. En ella se perfila una superficie *kitsch*, alegre y despreocupada —como los visitantes del parque de atracciones— bajo la que se esconde el horror: aquí como allí —en Vietnam como en América— existe un trasfondo horroroso detrás de las engañosas apariencias.

Hay, además, otro factor importante —que apela directamente al título del film— en la figura suscitada por la noticia de prensa remitida a Chef: Charles Manson, en su locura, creyó descubrir un mensaje secreto en el *White Album*³⁶⁶ de los Beatles, grupo por el que sentía una especial devoción. En un tema de este disco titulado *Helter Skelter*³⁶⁷ percibió el anuncio de un inminente *Armagedon*, es decir, un *Apocalipsis* que iba a acabar con la decadente sociedad contemporánea. Manson estaba convencido de que este acontecimiento daría paso a un nuevo orden en el que él mismo iba a desempeñar un liderazgo autoritario aunque benigno sobre los restos de la humanidad. Según parece, sus crímenes buscaban acelerar la llegada de este final, culpando de ellos a unos pretendidos sediciosos afroamericanos con la intención de que estallase una guerra racial en los Estados Unidos, guerra que él creía inevitable de todas maneras.³⁶⁸ Mientras se desarrollara la fase de enfrentamiento civil, Manson pensaba refugiarse junto a su Familia en una especie de inframundo paradisiaco, a salvo de toda violencia, al que denominaba *The Hole* [*el agujero*]. Este refugio subterráneo se encontraba supuestamente en un enclave llamado Devil's Hole [*el agujero del diablo*], una caverna inundada situada en el desértico Valle de la Muerte, en el límite entre California y Nevada.³⁶⁹ Manson deliraba así con llevar a la práctica su particular y reparadora *katábasis*.

En la actualidad, Charles Manson sigue en prisión, condenado por inducción a múltiples asesinatos. Su figura ha sido objeto de reprobación pública y con frecuencia se ha

³⁶⁶ Este álbum doble, el noveno disco de estudio del grupo, se publicó en noviembre de 1968.

³⁶⁷ El título y el contenido de esta canción de estilo *hard rock*, compuesta por Paul McCartney, hacen referencia a un tobogán con forma de espiral que está presente en algunos parques infantiles ingleses.

³⁶⁸ Cf. SANDERS, Ed, *The Family*, óp. cit., pp. 105-106.

³⁶⁹ Cf. *ibid.*, pp. 87-88.

presentado como modelo de monstruosidad, aunque también ha sido admirada y hasta reivindicada en ciertos ámbitos del panorama cultural.³⁷⁰ Por su parte, el cine postclásico americano ha dado pábulo a una larga lista de personajes psicopáticos que sintonizan sobremanera con esta figura.

En buena medida, la referencia a Charles Manson en este momento del film es una prefiguración de la cada vez más próxima aparición de Kurtz. Al igual que Manson, el coronel se ha convertido en el líder divinizado de un grupo de seguidores que lo veneran ciegamente y que a sus órdenes cometen los más crueles crímenes. Y como Manson también, Kurtz asoma en el texto a modo de un *profeta negro* del *Fin del Mundo* que denuncia la corrupción y que aboga por una limpieza radical a base de violencia.

18.3.- Un futuro imposible.

Lance abre un bote de humo y comienza a agitarlo mientras grita:

— ¡Mirad, niebla morada!



³⁷⁰ Quizá el caso más representativo sea el de un conocido grupo de *rock* de estética siniestra llamado Marilyn Manson, nombre en el que se combinan las figuras de Marilyn Monroe y de Charles Manson, configurando una buena muestra de fusión entre la belleza seductora y el horror.

Con esta singular *performance* se retoma en film el tema de la *alucinación*: la *Niebla morada* [*Purple Haze*] es el nombre de un tipo de LSD especialmente potente que tuvo gran predicamento en los años sesenta.³⁷¹

Sin prestar atención a la ocurrencia de Lance, Limpio abre un paquete postal que contiene un reproductor de casetes y una cinta.



—Mi madre me ha enviado una grabación— comenta emocionado.

Lance sigue jugando con el bote de humo, haciendo caso omiso a las recriminaciones del Jefe. Insiste en escenificar una alteración de la capacidad perceptiva y de la conciencia que conduce a un desvanecimiento de la realidad.



—Esto parece el arco iris, tío. ¡Eh! Jefe, esnifa esto— dice Lance casi flotando en la niebla.

³⁷¹ *Purple Haze* es también el título de una canción de *rock psicodélico* de Jimi Hendrix, incluida en el álbum *Are you Experienced?*, publicado en 1967. Al parecer, Hendrix compuso este tema en alusión al LSD.



—Eva no piensa que estoy en Vietnam. Me imagina en casa viendo la tele y tomando cerveza. Ja, ja, ja...— comenta Chef, nervioso, en referencia a su carta.

El humo se esparce alrededor del barco.



—¡Pata caliente, patata caliente!— exclama Lance.

Esta humareda púrpura no deja de ofrecer una bella y lúdica estampa. Sin embargo, un siniestro acontecimiento se cierne sobre la nave, pues, como sucedía en el preludio, tras el humo siempre está el fuego.

Antes, escuchamos la voz de la madre de Limpio grabada en la cinta:

—Me alegro de que hayas decidido alistarte en la Marina.

Con esta grabación se interpolan las palabras de Chef, que sigue comentando su carta en voz alta:

—Eva no está segura de poder seguir manteniendo esta relación conmigo. Figúrate, yo a más de veinte mil putos kilómetros intentando que no me vuelen el culo. Ja, ja, ja...

De manera simultánea, se exponen aquí dos clases de relación de la mujer con el hombre: la de pareja y la materno-filial. La primera, representada por la misiva de Chef, ha sido señalada abiertamente como inviable, dado que «Eva no está segura de poder seguir manteniendo esta relación» con el que era su compañero antes de la guerra. Es obvio que quiere decir que su relación no tiene futuro. Y esto nos lleva a pensar de nuevo en una operación de inversión de aquel texto mítico en el que el lazo del matrimonio sobrevivía al tiempo y la distancia que una guerra puso de por medio: justo al revés que Penélope, que aguarda el regreso de su marido contra toda lógica y conveniencia, Eva es incapaz de esperar a Chef. Por contra, la relación materno-filial sí parece mantenerse: es un lazo tan primario que no puede ser cuestionado. Pero en seguida veremos en qué desemboca.



Casi en paralelo con las palabras de Chef, prosigue la grabación:

—Si esta cinta te ayuda en algo, le diré a papá y al resto de la familia que te manden una.

En ese instante se produce un ataque masivo sobre el barco. Las balas trazadoras permiten apreciar que las ráfagas provienen de la selva. Los hombres saltan a sus puestos y disparan contra la orilla sin llegar a ver a los atacantes.



El desconcierto y el pánico son tales que prácticamente no pueden responder a la agresión. Willard se pone a cubierto sin efectuar un solo disparo.



A toda máquina tratan de salir de la emboscada, mientras el barco recibe multitud de impactos.



Se repite aquí el caso del enemigo invisible oculto en la selva que veíamos en la secuencia anterior. Aunque ahora sus efectos son mucho más devastadores para los tripulantes de la patrullera: en medio de este caos, Limpio es alcanzado en el pecho. El ataque prosigue durante unos instantes más. El fuego y el humo envuelven el barco en su huida.



En cuanto salen de la zona de peligro, el Jefe se da la vuelta y descubre que Limpio está en el suelo, rodeado de un gran charco de sangre.



—¡Chef, Chef, atiende a Limpio! ¡Capitán, le han dado, Limpio está herido!—
grita el Jefe.



Lance asoma en su puesto de ametralladora.

—¿Dónde está el perro?— se pregunta desesperado.

—¡Lance, Lance, atiende a Limpio!— vuelve a gritar el Jefe.

Pero Lance no le hace ningún caso y sigue preguntándose: —¿Dónde está el perro? Hay que volver a por el perro. ¿Y el perro? ¿Dónde está ese jodido perro?

A Lance, fuera de la realidad, la muerte de Limpio no parece inquietarle lo más mínimo. Sí le preocupa, en cambio, la desaparición del cachorro, que, por cierto, no volverá a verse en lo que resta de película. Diríase que ha cumplido ya su función en la entrada del Hades. La nueva sangre vertida en la lancha, esta vez en el Érebo mismo, hace innecesaria su presencia.

Limpio yace muerto sobre la cubierta.



—¡Eh, oye, Limpio! ¡Eh, cabrón, no puedes morirte! ¿Me oyes? ¡No puedes morirte, cabrón! ¡Eh, chico!— grita Chef llorando.

La cinta sigue reproduciendo la voz de la madre:

—Tengo muchas ganas de verte. Bueno, yo, papá y los demás. Pero sobre todo, ¿sabes qué me hace ilusión? Que tengas hijos, espero que pronto, bueno, no muy pronto, pero sí pronto. Me des muchos nietos para quererlos y malcriarlos. Así, cada vez que tu mujer venga a recogerlos se cabreará conmigo. Ja, ja, ja, ja... Incluso la tía Jessie y mamá quieren venir para celebrar tu vuelta a casa. La abuela y papá están ahorrando dinero para comprarte un coche. Pero no digas que lo sabes, porque es un secreto.

El Jefe se mira las manos empapadas en la sangre de Limpio.



Suenan solas, sin la interferencia de ningún otro sonido, las últimas frases del mensaje grabado:

—Cumple con tu deber, hijo. Esquiva todas las balas y vuelve pronto a casa, pero de una sola pieza. Porque te queremos muchísimo. Con todo mi amor, mamá.

La introducción de una carta grabada resulta un recurso muy hábil en términos cinematográficos, puesto que permite establecer un contraste brutal entre el discurso hablado y lo que se muestra en pantalla. De la oposición entre el orgullo y la apelación al deber por parte de la madre y el desastre ocurrido al hijo podría desprenderse una lectura antibélica. Pero existe un aspecto más trascendente en todo este asunto: las palabras de la madre versan en esencia sobre las cosas que habrían de esperar a Limpio a su regreso de la guerra. Lo sucedido en el ataque, su muerte violenta, significa que el vaticinio materno no se cumplirá nunca: el futuro familiar feliz que describe el mensaje grabado se ha vuelto del todo imposible. Y así, una nueva reversión de un motivo clásico —el vaticinio sobre el destino del héroe— se produce en el film.

El Jefe llora agarrado al cadáver de Limpio. Willard se muestra abatido. A su alrededor sólo percibe árboles y más árboles: el implacable poder de la selva.



En cierto modo, cada tripulante del barco es una faceta de la humanidad de la que Willard va despojándose gradualmente a lo largo del viaje. El suyo es, en suma, un trayecto de descomposición progresiva.

18.4.- La jungla voraz.

Un fundido encadenado conduce hasta un *plano general* del barco navegando entre la bruma. La luz es escasa y azul. Al fondo, por encima de la selva, se aprecia un cielo nublado del mismo color.



Con el ataque y la muerte de Limpio el film recupera un paisaje típicamente infernal. En la *Odisea* encontramos una descripción del entorno del Hades con la que este cuadro guarda una notable correspondencia:

Allí está la ciudad y el país de los hombres cimerios,
siempre envueltos en nubes y en bruma, que el sol fulgurante
desde arriba jamás con sus rayos los mira ni cuando
encamina sus pasos al cielo cuajado de estrellas
ni al volver nuevamente a la tierra del cielo: tan sólo
una noche mortal sobre aquellos cuitados se cierne.³⁷²

En la banda de sonido percibimos también un fondo de amargura: suena una música sintética con un cierto aire de *jazz*. Este tema musical continuará durante lo que resta de secuencia, aportando continuidad a una serie de planos que formalmente no la tienen.

Un *travelling* desde el barco permite ver una amplia porción de la orilla.

³⁷² *Odisea*, XI, 14-19, óp. cit., p. 168.



Varios cadáveres se esparcen junto a los restos de un ataque reciente. Como era de suponer, los tormentos y las llamas mantienen su vigencia en este tramo del río.

El barco se adentra en una densa niebla azul.



Junto a la cabina hay un pequeño molinillo de viento de aspecto artesanal que no había sido mostrado antes. ¿Qué hace ahí? ¿Quién ha podido construirlo? En el film nada se dice al respecto. Pero el caso es que aparece justo tras la muerte de Limpio. Digamos que el niño de la tripulación ya no está, y en su lugar ha quedado un solitario juguete infantil.

En su avance, el barco se cruza con un avión de guerra derribado. La parte delantera de la aeronave está hundida en el río, mientras que la cola ha quedado casi completamente levantada, de modo que la patrullera puede pasar por debajo. Una bandada de pájaros negros —una especie de pequeños córvidos— levanta el vuelo desde el fuselaje, emitiendo unos lúgubres graznidos. El aparato parece un inmenso cadáver del que se alimentan las aves carroñeras. Willard, de pie, lo observa admirado.



Probablemente el avión sea la máquina moderna más lograda y asombrosa de todas, pues al vencer la fuerza de la gravedad desafía como ninguna otra la lógica de la experiencia cotidiana. El impacto que provoca este plano deriva de la constatación de que la tecnología más avanzada, todo un emblema del desarrollo técnico de Occidente, ha sucumbido ante un enemigo difuso y primitivo que se oculta en la selva. Una vez derribada, la aeronave está siendo engullida por la propia jungla.

Cuando el barco supera la posición del aparato, apreciamos mejor algo que ya se intuía antes: la vegetación ha prendido en el fuselaje.



Puede que estas plantas se engancharan al caer el avión entre los árboles, o quizá se trate de lianas que escalan en busca de luz. El caso es que esta imagen remite de manera muy directa a la idea de una naturaleza voraz que lo invade y domina todo. Definitivamente, el barco de Willard ha emprendido el mismo trayecto que el de Marlow:

Remontar aquel río era regresar a los más tempranos orígenes del mundo, cuando la vegetación se agolpaba sobre la tierra y los grandes árboles eran los reyes.³⁷³

³⁷³ CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., p. 63.

Estamos, por tanto, ante un espacio regido sin cortapisas por la *naturaleza divinizada*. Un espacio en el que lo humano parece destinado a sucumbir.

La secuencia finaliza con un fundido encadenado, a partir de la imagen de la espesa niebla, que conduce al siguiente pasaje.



19.- Hacia un mundo primitivo.

19.1.- Tambores tribales.

La secuencia que vamos a analizar a continuación, “Ataque con flechas”³⁷⁴, está muy ligada a “La muerte de Limpio”. Casi podría decirse que es una vuelta de tuerca, a la vez que el desenlace, de ésta.³⁷⁵

El pasaje comienza con un *plano general* del barco envuelto en una espesa niebla gris-azulada.



Apenas se distingue nada a escasa distancia de la nave. Al principio, sólo se escuchan los habituales ruidos de la selva. De repente, comienza a percibirse un sonido distinto, también proveniente de la jungla: unos cánticos primitivos acompañados de una percusión de tipo étnico.



³⁷⁴ Capítulo 23 de la edición en DVD.

³⁷⁵ Sin embargo, en la versión *Redux* aparece un largo episodio conocido como “La plantación francesa” [cap. 24 del DVD] intercalado entre ambas secuencias. Esta suerte de paréntesis no se daba en la versión de 1979, ya que dicho episodio, aunque rodado según lo previsto en el guión, finalmente no fue incluido en el film. A fin de agilizar nuestro análisis, prescindiremos también de esta escena.

Los tripulantes escudriñan vanamente entre la niebla, tratando de vislumbrar alguna cosa.

El temor de estos hombres aumenta a cada instante, hasta el punto de que el Jefe pretende detener el barco, algo a lo que Willard se opone de manera frontal.



Jefe: No se ve nada. Vamos a parar.

Willard: No tienes autoridad para parar, Jefe.

Jefe: Le digo que no se ve nada, capitán, y voy a parar la lancha. No arriesgaré más vidas.

Willard: ¡Yo soy aquí quien manda! ¡Harás lo que yo diga!

La intensidad con que suenan los cánticos y los tambores tribales no deja de crecer: cada vez están más cerca. Chef mira a su alrededor, muy nervioso. Al igual que el Jefe, espera un ataque desde la orilla.



Jefe: ¿Ves algo, Chef?

Chef: ¿Por qué no nos atacan de una puta vez?

En cambio, Lance empieza a gritar.



Su respuesta ante la música de la jungla consiste en un aullido que viene a sumarse a ella. En lugar de miedo, Lance siente una emoción similar a la de quien se recrea en un parque temático.

De súbito comienza a levantarse la niebla. En la orilla aparecen varios mástiles tallados y cubiertos de cuernos de búfalo. Tienen aspecto de ser objetos rituales.



Lance intenta atrapar, divertido, alguno de estos pilotos desde lo alto de la cabina. El Jefe, por el contrario, percibe todo aquello como un peligro:

—Lance, a la ametralladora.

Está claro que estos postes guardan alguna relación con los cánticos y los tambores que suenan en la jungla. Definitivamente, el barco de Willard se ha adentrado en un ámbito arcaico, guarnecido por misteriosos ritos tribales.

Pero además de los mástiles, frente a la patrullera hay algo que acapara la mirada del capitán. Sus acompañantes miran en la misma dirección.



Retorna entonces la voz *over* de Willard:

—Él estaba cerca... estaba muy cerca.

El contraplano que sigue actualiza el punto de vista del capitán: en uno de los márgenes del río, la franja de tierra que queda entre el denso bosque y el agua está salpicada de cadáveres.



En diversas ocasiones hemos visto cómo la selva configura un espacio de muerte en el film. Esta misma idea ha sido (re)formulada aquí de una manera muy específica y hasta el momento desconocida: los cruentos rituales que se intuyen en el lugar convierten a estos cadáveres en ofrecimientos, en sacrificios a la jungla.

Ante tal escenario, Willard alude, sin nombrarlo [«Él»], a Kurtz:

—No podía verle, pero podía sentirle. Como si una fuerza tirara de la lancha y el río fluyera hacia la jungla.

La atrocidad desplegada en la orilla aproxima a Willard a esa figura que viene polarizando su discurso a lo largo de la narración. Y lo hace no sólo en un sentido evocador:

la cercanía de Kurtz es sentida por el capitán como una fuerza inexplicable que lo atrae hacia el núcleo de la selva, hacia un elemento del que demandaba saber ya desde el inicio del film.

En *El corazón de las tinieblas* encontramos un comentario que define con exactitud cuál es la relación que Kurtz —tanto el personaje de la novela como el de la película— ha establecido con la jungla:

La selva le había cautivado, le había amado, le había abrazado, había penetrado en sus venas, consumido su carne y unido su alma a la suya, por medio de inconcebibles ceremonias de algún rito de iniciación demoníaca. Él era su consentido y mimado favorito.³⁷⁶

De seguida, Willard se refiere a la instancia que en el texto hace oposición con Kurtz y la fuerza atractiva de la jungla.



Willard (v. o): Pasara lo que pasara, no iba a ser lo que se hubiera planeado en Nha Trang.

El capitán recalca un extremo que en realidad se encontraba implícito en la historia desde su mismo planteamiento: la autoridad y las pretensiones de los altos mandos de Nha Trang no rigen aquí. La resolución del viaje del capitán adquirirá un cariz muy distinto del previsto por esta instancia destinadora definida en su momento como falsaria e ilegítima.

³⁷⁶ CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., p. 85.

Por su parte, Chef, agarrado a la ametralladora, se muestra vigilante ante un peligro que más bien parece cosa de nigromancia. En su antebrazo luce un tatuaje que representa una cobra.



En la tradición mítica y literaria, la serpiente es un ser típicamente telúrico. Al tratarse de un animal rastrero y de sangre fría, ha sido relacionado siempre con lo sombrío, lo tortuoso y lo inmundado. Aparte de las memorables referencias bíblicas, podríamos hacer toda una lista de serpientes que aparecen en el Hades grecolatino: Teseo y Piritoo quedan aprisionados en el Infierno por anillos de serpiente; una picadura de serpiente es la causa de la muerte de Eurídice; Heracles atrapa a un monstruoso Cerbero cuyo lomo y cola están repletos de serpientes; y otro tanto ocurre en la *Eneida* con el guardián infernal.³⁷⁷ En *Apocalypse Now* se introduce esta reseña gráfica, si bien Willard ya había aludido al carácter *serpenteante* del río, esa especie de serpiente mágica que lo habrá de llevar hasta Kurtz.³⁷⁸

En cuanto a Lance, por fin ha bajado del techo de la cabina para situarse en su puesto de ametralladora. En el blindaje posterior del dispositivo leemos un texto pintado a mano: *Gods Country* [*País (o territorio) de Dios*].



³⁷⁷ Véase pp. 276-277.

³⁷⁸ Véase p. 239.

Probablemente se trate del apodo que Lance le ha puesto a su ametralladora. Pero dado que este rótulo no había aparecido antes, no es difícil relacionarlo con lo que está pasando en este momento de la historia: la patrullera se halla en un territorio adscrito a la divinidad. Ya decía el oficial de Nha Trang que los indígenas que siguen a Kurtz —los mismos que ahora entonan los cánticos primitivos— lo «adoran como a un dios». Es indudable que estos son los dominios de Kurtz, o mejor dicho, de quien lo tiene como *consentido y mimado favorito*.

19.2.- Un hombre negro alanceado.

El sonido se anticipa a la imagen: primero escuchamos unos extraños silbidos, después caen sobre el barco una especie de bastoncillos.



Willard se pone a cubierto. El esperado ataque ha comenzado. Y por supuesto proviene de la selva.

—¡Flechas!— grita el Jefe.



Una lluvia de flechas cae sobre el barco, que acelera de golpe su marcha. El Jefe no deja de ordenar a Lance que dispare, pero éste, lejos de hacerle caso, se dedica a jugar con las flechas que rebotan a su lado.



Chef dispara su ametralladora al tiempo que profiere todo tipo de improperios. En la ribera se aprecian varios individuos de aspecto indígena moviéndose y lanzando sus rudimentarios proyectiles.



En consonancia con los cánticos tribales, se trata de un ataque efectuado por hombres salidos de la selva que emplean armas arcaicas.

Entre risas, Lance parte una flecha y se la coloca en la cabeza, como si la tuviera atravesada.



Para Lance todo esto no es más que un juego divertido, enfrascado como está en una infantilización artificial de tipo Disneylandia.

Muy distinta es la actitud de Willard. El capitán trata de reconducir la situación. Pide calma a los hombres, dado que el ataque resulta más bien inofensivo.



Willard: Jefe, ordénales que no disparen. ¡Sólo son palitos! ¡Quieren asustarnos!

Jefe: Usted nos metió en este lío y ahora no nos saca de él porque no sabe dónde coño va.

¿A qué no? ¡Quítese de en medio, cabrón!

Fuera de sí, el Jefe coge un fusil y dispara a los atacantes. Chef sigue ametrallando, aunque lo hace presa del pánico y sin ninguna precisión. Al abandonar el Jefe el timón, el barco se aproxima a la orilla fuera de control. Cuando la hélice toca fondo, un gran chorro de lodo sale disparado desde popa. El desconcierto en la nave es total.



Desde el borde del río un atacante arroja una lanza.



Pese a que su presencia en el plano es fugaz, su semblante recuerda al de los indios de los *westerns*: sin pantalones, cubierto por una especie de taparrabos, lleva una chaqueta militar robada y luce unos largos cabellos lisos.

La lanza ha alcanzado al Jefe en el tórax. Se queda inmóvil, aturdido. Mientras, el barco comienza a dar vueltas como un tiovivo. La punta de la lanza sobresale en su pecho. Willard lo mira estupefacto.



El Jefe se desploma. El capitán se agacha para tratar de ayudarlo. Entonces el moribundo lo agarra con fuerza e intenta ensartarlo en la misma lanza que lo ha atravesado a él.



Willard se resiste, le pone la mano en la cara y lo ahoga. En pocos segundos el piloto muere.



Es evidente que el Jefe culpaba a Willard de la situación y sus consecuencias, y por eso ha querido acabar con él. Pero en esta acción también hemos podido contemplar el abrazo mortal entre dos hombres que se aman, se odian y se respetan mutuamente.

Por otro lado, no hay que perder de vista lo que la muerte del Jefe pone en escena: un hombre negro ha sucumbido alanceado en medio de la jungla. En *El corazón de las tinieblas* se narra un suceso muy similar: en el transcurso de un ataque con flechas efectuado desde la selva, el piloto negro del barco en el que viaja Marlow muere atravesado por una lanza indígena, aunque en este caso no intenta arrastrar a su acompañante con él.³⁷⁹ De cualquier forma, en ambos textos observamos que el trayecto río arriba conduce a un mundo cada vez más remoto y ancestral, en una suerte de involución que se retrotrae a un tiempo anterior a la instauración de la *Ley*.

19.3.- El río de la muerte.

En un amplio *plano general* vemos el barco detenido en un remanso. El humo púrpura lo recubre de nuevo.



³⁷⁹ Cf. CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., pp. 79-83.

Suena una suave y triste música sintética, como ocurre en el film cada vez que algo acaba y una nueva etapa de la narración está a punto comenzar, normalmente tras una o varias muertes.

Cae la tarde y el sol se desvanece. Lance, que sigue con los trozos de flecha pegados en la cabeza, maquilla cuidadosamente el rostro del Jefe muerto con pinturas de camuflaje. Cuando termina, le da un beso de despedida en la frente.



Al igual que en “La masacre del sampán”, el ocaso se asocia aquí a la muerte y al tránsito al *Más allá*. Algo que también ocurre en otros textos míticos: en la *Odisea*, por ejemplo, el reino de los muertos está situado hacia el oeste, el punto cardinal por el que se oculta el sol.

Da la impresión de que Lance, con su gesto ceremonial, busca integrar al difunto en el entorno selvático y primitivo que les rodea.

Un tanto ajenos a las exequias, Willard y Chef hablan del camino que queda por delante.



Willard: Mi misión es remontar el río hasta llegar a Camboya. Allí hay un coronel de las Boinas Verdes que se ha vuelto loco y tengo que matarle.

Chef: Es la típica faena. ¡Mierda! ¡Una puta misión en Vietnam! A punto de un permiso y debo seguir aquí para que usted mate... ¡Y a uno de los nuestros! ¡Es cojonudo, tío, cojonudo!

Lance deposita con delicadeza el cuerpo del Jefe en el agua. En la banda sonora se introduce, casi imperceptiblemente, una conocida música de funeral militar.



Chef sigue con sus reproches:

—¡Mierda! ¡Es una locura! Y yo pensando que iba a volar un puente, un nudo ferroviario, o algo parecido.

Como es lógico, Chef no entiende la misión encomendada. Significativamente, la contrapone a ciertos lugares comunes del cine bélico, a otra clase de tareas que muestran un sentido que no halla en ésta.



Willard pretende seguir solo a pie. Pese a todo, Chef se brinda a acompañarle en el barco.

El cadáver del Jefe se hunde lentamente en el agua hasta desaparecer por completo.



El *río*, como deducíamos en aquellas cadenas de significantes³⁸⁰, está íntimamente ligado a la muerte. Y esto se manifiesta en la reiterada aparición de cursos de agua en diversas representaciones del Infierno. Hemos visto varios ejemplos de ello, pero aportaremos uno más. Así describe Circe para Ulises los parajes que encontrará en el Hades:

En el punto donde ellos te dejen cruzado el océano,
una extensa ribera hallarás en los bosques sagrados
de Perséfone, chopos ingentes y sauces que dejan
frutos muertos. Allí atracarás el bajel a la orilla
del océano profundo y tú marcha a las casas del Hades
aguanosas; allí al Aqueronte confluyen el río
de las Llamas y el río de los Llantos, brotado en la Estigia,
que reúnen al pie de una peña sus aguas ruidosas.³⁸¹

Estas aguas infernales, estos ríos y lagunas casi siempre interiores, representan, como decíamos, el tránsito hacia la muerte. Para el pensamiento mítico vienen a ser la otra cara del nacimiento: si en la gestación y el parto el elemento líquido desempeña un papel crucial, en el momento de la muerte habrá de ocurrir otro tanto.

Al trasladar esta visión al pasaje filmico que nos ocupa, tenemos que la inhumación del Jefe constituye el reverso de un alumbramiento: su cuerpo regresa al lugar húmedo y oscuro del que proviene.

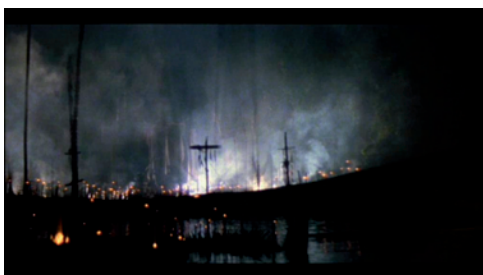
³⁸⁰ Véase p. 208.

³⁸¹ *Odisea*, X, 508-515, óp. cit., p. 165.

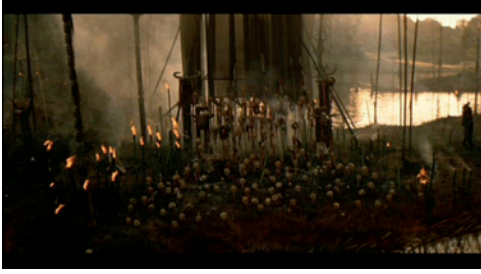
A continuación, un fundido encadenado da paso a la noche. El barco sigue remontando las aguas mientras sus tripulantes contemplan atónitos el entorno: una gran casa indígena arde en las proximidades del río; multitud de antorchas franquean la ribera, protegida por innumerables palos aguzados.



Otro *gran plano general* conforma un tétrico cuadro iluminado por un contraluz nebuloso. Lo integran más estacas remachadas de cuernos, algunas precarias cruces y las consabidas antorchas. El agua refleja todos estos componentes creando un efecto dramático.



En el siguiente plano es de día. En una lengua de terreno que se adentra en el río se ha dispuesto otra escena macabra: decenas de cabezas humanas cortadas han sido ensartadas en postes; a su alrededor se sitúan varios mástiles ornamentales, algunos de los cuales sirven de soporte a cráneos de búfalo; al fondo se levantan unas largas bandas verticales de tela oscura. El conjunto desprende un inaudito aire monumental, solemne y siniestro a la vez.



Las matanzas y los desastres no son ninguna novedad en el trayecto emprendido curso arriba. Pero, a diferencia de lo visto anteriormente, en este tramo del río —y en especial en el último plano— las hecatombes adquieren la forma expresa de altares siniestros. Es aquí donde se practican los rituales propios de este Infierno selvático en el que Kurtz parece ser el sumo sacerdote: el culto a una divinidad atávica y sedienta de sangre cuyo poder se incrementa a cada paso y a cada nuevo horror.

Se produce entonces un cambio de escenario. En un plano corto vemos a Willard rompiendo y tirando al agua los informes y las fotografías que le remitieron desde Nha Trang.



Willard (v. o.): Una parte de mí temía lo que encontraría y lo que haría allí. Conocía los riesgos. O creía conocerlos.

El capitán habla de temor, y es natural, pues lo que se vislumbra a continuación asusta. Pero si, como dice, sólo una parte de él teme, ¿qué ocurre con la restante? ¿Cuál es su

otro sentimiento ante lo que está ocurriendo aquí? La respuesta la ofrecerá él mismo en su próxima frase.

Un plano en picado de la superficie del río muestra cómo los papeles y las fotos son arrastrados lentamente aguas abajo. El reflejo de Willard coincide en algunos momentos con las hojas que flotan, de modo que su imagen queda enmarcada por estos fugaces recuadros. El retrato del capitán se combina así con el de Kurtz, trazándose una vez más un paralelismo entre ambos personajes.



Los documentos son devueltos al lugar de donde vinieron. Nada de esto sirve ya: llegados a esta fase del viaje, la experiencia directa es lo único que cuenta para Willard. Al capitán no le resta más que enfrentarse a esa figura con la que la suya propia se alterna, se contrapone y se confunde sobre la lámina de agua. Este es el sentimiento que acompaña a su temor, y el que finalmente prevalece:

Willard (v. o.): Pero mi sentimiento más fuerte, más fuerte que el del miedo, era el deseo de enfrentarme a él.

19.4.- Las puertas interiores.

Una brumosa luz ámbar aglutina el barco, la selva y el río en un *gran plano general* de reminiscencias pictoralistas. En el plano que sigue, Lance danza en cubierta, inmerso en una especie de trance. La selva se estrecha sobre el río de manera ostensible, convirtiéndose en un angosto desfiladero.



Los ruidos de la jungla y la música sintética ocupan la banda de sonido.

Sobrecogido, Chef contempla el imponente panorama.



De manera análoga a Do Lung, el camino se ha convertido en un túnel, o más exactamente, en una hendidura.

Todas estas imágenes traslucen un cierto tono místico. Una percepción que se verá reforzada en el plano siguiente: el pasadizo selvático se superpone con dos rostros escultóricos que nos resultan familiares, pues habían sido anticipados en el preludio.³⁸² Estas estatuas, cuyas caras forman un ángulo recto, ocupan los laterales del encuadre, de modo que dejan un resquicio en el centro que coincide con el trazado por la jungla. En su avance, el barco parece pasar entre ambas figuras.



³⁸² Véase p. 151.

Al analizar “La masacre del sampán”, y pese a la matanza perpetrada, no observábamos la presencia ni la invocación de ninguna entidad sagrada en los prolegómenos de la entrada al Hades.³⁸³ Sin embargo, con el avance de la *katábasis* filmica ha ido perfilándose un poder divino como horizonte de llegada. Es verdad que dicho poder se ha insinuado en el trasfondo de la narración de Willard desde el primer momento, pero es en esta secuencia donde ha comenzado a plasmarse abiertamente.

En este último plano hemos de señalar, asimismo, que la disposición de las esculturas, enfrentadas a modo de soportales y concurrentes con el túnel de la selva, conforman una puerta. Dado que un primer umbral había sido atravesado ya en Do Lung, habremos de pensar que todavía existe un Infierno más interior, una suerte de Tártaro en el que el barco se dispone a entrar. También en este caso la sangre —la de Limpio primero y la del Jefe después— ha ejercido su papel mediador de llave que abre esta clase de puertas.

Tras otro fundido encadenado³⁸⁴, vemos a Willard de pie en cubierta mirando a través de unos prismáticos. En frente hay algo que llama poderosamente su atención.



Willard: Sigue adelante. Lance, aparta las manos del arma.

³⁸³ Véase p. 299-300.

³⁸⁴ En este punto comienza el capítulo 29, “El campamento de Kurtz”, en la edición en DVD. No obstante, nuestro análisis continuará durante algunos segundos más.

El capitán se encarama al techo de la cabina para tener una mejor perspectiva. En una zona ancha del río se disponen varias filas de canoas que lo cruzan de lado a lado, cerrando por completo el paso. Sobre ellas se congrega una multitud de nativos con el cuerpo pintado de blanco. La patrullera se acerca lentamente a esta barrera. Cuando alcanza las canoas, éstas se apartan para dejar pasar la nave.



La apariencia de estos indígenas es ciertamente fantasmagórica y constituye una imagen muy poderosa que prepara la entrada al corazón del recinto infernal.

Tan sólo se oyen los ruidos selváticos, el lento avance del barco y una leve y espaciada percusión.

En cuanto el barco las franquea, las canoas vuelven a colocarse en su lugar. El rostro del capitán denota una honda inquietud.



Como en Do Lung, una puerta se ha abierto para Willard, y tras su paso ha vuelto a cerrarse.

Delante le espera un grandioso escenario: el río se ensancha hasta el punto de formar una amplia laguna. Al fondo aparece un embarcadero, cuyas escalinatas de piedra, flanqueadas por esculturas de monstruos y dioses, se elevan hacia un pequeño promontorio. La selva ciñe el conjunto con sus altas palmeras y una bruma anaranjada que se entremezcla

con la vegetación. Una muchedumbre aguarda en silencio repartida entre las escaleras y diversos puntos de ambas orillas. Es obvio que conocían la llegada del barco. Junto al agua se levantan algunas llamaradas. Unos cuantos cadáveres se distribuyen sobre las monumentales piedras, otros cuelgan de las palmeras.



Los elementos nucleares del texto se reúnen de nuevo en este cuadro: la jungla, el fuego y el agua. Sólo faltan las aspas. Aunque, por una parte, el vértigo que éstas representan es introducido sobradamente por los cadáveres diseminados por el lugar. Uno de los cuales, por cierto, no deja de dar vueltas pendiendo de una soga. Y por otra parte, cabe pensar que el tiempo ha dejado de retroceder al alcanzar este lugar: este es el final del río, o mejor dicho, su principio. Aquí acaba el viaje de Willard. Ahora le resta encontrarse con Kurtz.

Llegados a este punto, disponemos de suficientes referencias para comprender que la *katábasis* de Willard, como la de otros personajes míticos citados, es en realidad un viaje a los orígenes, un regreso al primigenio seno materno en una suerte de alumbramiento invertido. No es de extrañar entonces que el Hades de los textos clásicos —también el del film— presente la caracterización femenina de la que tanto hemos hablado. Y de ahí que, como anotábamos en su momento³⁸⁵, el Infierno sea siempre un lugar *ardiente* —como lo es el útero en el momento de la concepción—, *húmedo* —pues remite al líquido amniótico y a un parto que se produce entre aguas³⁸⁶— y *velado* —por su naturaleza interior, pero

³⁸⁵ Véase p. 327.

³⁸⁶ Y no sólo eso: téngase en cuenta el componente escatológico que posee el nacimiento de un ser humano, tal y como recoge una conocida frase de San Agustín: *Inter faeces et urinam nascimur*. Por lo que respecta al film, ya veíamos en su momento que lo *excremental* ocupaba un lugar destacado en el entorno de Do Lung: véase pp. 331-332.

igualmente porque la estancia en el seno materno permanece olvidada, sumida en la nebulosa de un pasado perdido.

Esto explicaría asimismo la presencia de una o varias puertas en el inframundo que se describe en algunos de los textos analizados. La puerta es un operador textual de primer orden en el protorelato edípico, ya que separa al niño de la habitación de sus padres, ese espacio vedado en el que se produce el encuentro sexual, misterioso y terrible en la percepción del infante. A este respecto, recordemos la enorme e infranqueable puerta que descubriría Eneas en el corazón del Hades; y pensemos en el sentido que cobran bajo este prisma los elementos que la acompañaban en aquellos versos: «recinto envuelto en triple muro», «borbollones de llamas», «torre de hierro», «Tisífone [...] ceñida de sanguinoso manto», «gemidos», «restallo de vergas» y «rechinar de hierros».³⁸⁷ Lo que su vez nos lleva a reparar en los diversos umbrales traspasados en otros textos —como *Apocalypse Now*— y en la ambivalente sensación que los personajes correspondientes experimentaban frente a tales dispositivos: una mezcla de miedo y fascinación ante el goce que se adivina más allá de la puerta.

No obstante, para ser más precisos hemos de distinguir al menos dos clases de *katábasis* distintas:

Por un lado, estarían las *katábasis* planteadas a modo de un desafío heroico consistente en afrontar lo radical femenino representado por el inframundo, penetrar en él pese a su temible aspecto, hacerle frente, y salir victorioso o cargar con las consecuencias. Es el caso de las aventuras infernales de Heracles, de Teseo y Piritoo, y en parte también de Orfeo.

Por otro lado, tenemos las *katábasis* que se desarrollan como un retorno a los principios, al interior femenino, pero no para reencontrarse con la madre, no para quedarse

³⁸⁷ Véase pp. 311-312.

en su seno, pues esto significaría la muerte —y de ahí sus amenazantes hechuras—, si no para localizar a esa otra figura presente en la concepción del sujeto: el padre. Pues en el origen del sujeto, junto al cuerpo de la madre, comparece la palabra del padre, punto de anclaje de su fundación simbólica. Así ocurre en nuestros tres textos clásicos de referencia —la *Odisea*, la *Eneida* y *La Divina Comedia*—, en los que el *descenso a los infiernos* de sus protagonistas conduce al encuentro con una figura paterna de la que esperan obtener unas palabras reveladoras.

La *katábasis* que se narra en *Apocalypse Now* parece ir en esta última dirección, si bien las dificultades halladas en su articulación como relato ya desde el planteamiento, los trazos siniestros con que ha ido perfilándose el personaje de Kurtz, así como la emergencia a lo largo del film de una todopoderosa diosa naturaleza encarnada en la jungla, hacen presagiar que el *descenso a los infiernos* de Willard no acabará por resolverse a la manera clásica.

20.- La revelación.

20.1.- Tiresias, Anquises, Kurtz.

En las escalinatas del embarcadero les recibe amistosamente un fotógrafo de prensa norteamericano, que les invita a atracar sin recelo.



Este estrafalario hombrecillo, de voz nerviosa y cargado de cámaras, salta a la patrullera. Con su forzada actitud simpática y sus bromas intenta tranquilizar a la tripulación, aunque en realidad da muestras de estar bastante desequilibrado. Entre otras cosas, dice haber estado en todas las zonas en conflicto del sudeste asiático. En vista de sus divagaciones, Willard trata de recabar información más concreta.



Willard: ¿Quién es esa gente?

Fotógrafo: ¡Ah, ya! Bueno, ellos creen que han venido ustedes a... a llevárselo. Espero que no sea así.

Willard: ¿Llevarnos a quién?

Fotógrafo: A él, al coronel Kurtz. Todos ellos son sus hijos, todos los que ve. Sí, hombre, sí: todos somos hijos suyos.

La muchedumbre del embarcadero son los seguidores de Kurtz, esa gente que *lo adora como a un dios*. Además de líder del lugar, el coronel es explícitamente una figura paterna, pues, como señala el histriónico fotógrafo, «todos somos hijos suyos.»

Willard continúa inquiriendo:

—¿Podría hablar con el coronel Kurtz?

El reportero le responde con cierta acritud:

—¡Eh, amigo! Al coronel no se le habla, ¿eh? Sólo se le escucha, ¿sabe? Él ha ensanchado mi mente...Es un poeta guerrero en el sentido clásico. A veces... a veces, él, bueno, tú le saludas y él pasa por tu lado como si no te viera, y de repente, te coge, te lleva a un rincón y te dice: «¿No te das cuenta de que en la vida todo está condicionado? Si puedes mantén la calma cuando todos la pierdan. Si puedes confía en ti mismo cuando los demás dudan de ti.» Yo... yo... no puedo. Yo soy un donnadie, un donnadie, y él es... él es un gran hombre. Yo... yo... debería haber sido un par de garras andrajosas deslizándose por la silenciosa profundidad del mar.

Según se desprende de estas palabras, Kurtz sería una especie de padre en grado superlativo: un hombre sabio al que «no se le habla» y «sólo se le escucha», dado que sus discursos resultan reveladores. El fotógrafo va incluso más lejos, y lo describe como un personaje propio de tiempos «clásicos» que aúna virtudes poéticas y guerreras. «Un gran hombre», completo, reflexivo y combativo a la vez, ante el que sólo cabría humillarse y sentir admiración extrema. Esta supuesta fortaleza y sensibilidad queda reflejada en las frases del coronel referidas por su seguidor, que reproducen —de manera literal en la versión original en inglés— unos conocidos versos de Rudyard Kipling.³⁸⁸ Al final de su

³⁸⁸ Concretamente se trata del comienzo del poema *If*, escrito a modo de consejos de un padre a un hijo: «If you can keep your head when all about you / Are losing theirs and blaming it on you, / If you can trust yourself when all men doubt you.» Cf. KIPLING, Rudyard, *If*, en *Poems*, Nueva York, Everyman's Library, [1896] 2007, pp. 170-171.

parlamento incluye además otra cita poética: dos versos de T. S. Eliot³⁸⁹, un autor que, como veremos más adelante, ejerce gran influencia en el universo de Kurtz.

El reportero acompaña a los tripulantes a tierra. El panorama que les muestra es espantoso: decenas de cadáveres se descomponen sobre las ruinas o colgados de los árboles; cabezas humanas adornan las escaleras y las repisas de las construcciones adyacentes. Casi puede percibirse el olor a putrefacción a través del incesante zumbido de las moscas.



Este es el complejo sagrado que el coronel ha construido en medio de la jungla camboyana: un entorno monumental plagado de muerte y terror.

Willard reconoce entre el gentío al capitán Richard Colby (Scott Glenn), quien, tal y como indicaban los informes de inteligencia, se ha establecido en la base de Kurtz junto a otros renegados americanos. El grupo de Colby se presenta acompañado de mujeres y niños indígenas, formando una extraña fotografía de familia.



³⁸⁹ En este caso son los versos 73 y 74 del poema de Eliot *The Love Song of J. Alfred Prufrock*: «I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas.» Cf. ELIOT, T. S., *Love Song of J. Alfred Prufrock* [1917], en *Prufrock and Other Poems*, West Valley City, Walking Lion Press, 2007, pp. 5-10.

La imagen de estos niños nacidos en el seno de una familia comunal remite a aquella siniestra figura suscitada río abajo por una noticia de prensa: Charles Manson y su *Familia*.

Igualmente, es notorio el proceso de tribalización que ha experimentado Colby: de su fusil pende una cabellera arrancada, al estilo indio. Willard lo contempla impactado por su transformación, pero sobre todo por la potencia del elemento que ha sido capaz de atraparlo de esta forma. Un elemento representado a pocos metros de distancia del propio capitán: entre la vegetación del campamento emergen unas enormes esculturas —las mismas que veíamos en las superposiciones— que parecen evocar a una primitiva divinidad ligada a la selva.



El fotógrafo les hace saber que Kurtz no se encuentra en la base en ese momento —se ha adentrado en la jungla— por lo que el capitán y sus hombres regresan al barco. Más tarde, Willard decide volver a internarse en el campamento en busca de Kurtz. Lance lo acompañará. Chef se queda a cargo de la radio. Tiene instrucciones claras para comunicar con el alto mando: en caso de que sus compañeros no regresen, debe transmitir la posición para que la zona sea bombardeada.

En el embarcadero algunos nativos se divierten respondiendo a las muecas que Lance hace desde la lancha. En un frontispicio al final de las escalinatas se lee un rótulo pintado en blanco: «Our motto: Apocalypse Now.» [Nuestro lema: Apocalipsis ahora.]



Esta consigna condensa el pensamiento kurtziano que fascina a tantos y que constituye el espíritu de este santuario selvático: el *apocalipsis ahora*, es decir, la revelación del fin del mundo, la limpieza a sangre y fuego de un determinado estado de decadencia, pero no en un futuro indeterminado, no en un tiempo mítico, sino *ahora*, de manera inmediata. Así, todas las cruentas actuaciones, todas las barbaridades que hemos podido ver en el campamento y sus alrededores estarían dirigidas a propiciar dicho apocalipsis. Una vez más, nos viene a la mente la figura de Charles Manson, rodeado como Kurtz de un grupo de incondicionales que aguarda —y trata de propiciar— un fin del mundo inminente.

En cuanto desembarca bajo la lluvia, Willard es atrapado por unos cuantos seguidores del coronel. Lance no hace nada por evitarlo y, alegre, se pierde entre la muchedumbre.



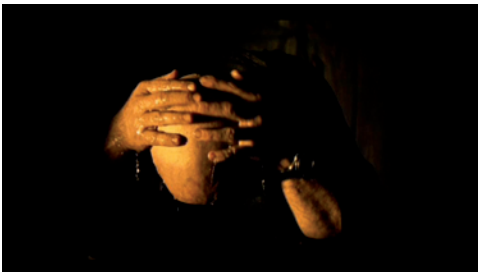
En su captura, Willard es arrastrado por un suelo lleno de fango. Por segunda vez en el film, el capitán queda embarrado. A la fuerza es conducido hasta un templo que viene a ser el sanctasanctórum del campamento.



En el interior de una estancia oscura y misteriosa se produce un primer encuentro con Kurtz. Como si se tratara de la imagen de un santo, el personaje está recostado en un habitáculo que más bien parece una capilla.



Kurtz inicia entonces una conversación en la que el capitán es interrogado y puesto en evidencia.



El coronel aparece como una efigie rotunda y enigmática: con la cabeza rapada, un rostro de facciones duras y unas grandes manos, surge entre las sombras en medio de una iluminación tenebrista. Su actitud es en todo momento de superioridad: da muestras de conocer a Willard, presupone su papel y sus objetivos; y acierta.

Es inevitable recordar aquí el encuentro de Willard con los mandos en Nha Trang. La entrevista con Kurtz constituye un reverso de aquella escena: el interrogatorio y la

preponderancia sobre el capitán se repiten, pero el coronel muestra una seguridad —y una autenticidad— de la que carecían por completo en Nha Trang.

Tras la visita, Willard es llevado al exterior del templo y encerrado en una estrecha jaula de bambú. Por la noche, bajo la tormenta, aparece Kurtz, con la cara pintada de camuflaje —los colores de la selva— y una expresión terrible.



Sin decir nada, el coronel arroja la cabeza ~~UWSVS~~ de Chef en el regazo de Willard, que queda profundamente horrorizado.



Al asesinar a Chef, Kurtz ha abortado la posibilidad de que éste comunicara por radio para solicitar un ataque aéreo. Pero sobre todo ha dado muestra de quien es: sin vacilar, ha cortado la cabeza del marinero y se la ha entregado a Willard en prueba de su poder y determinación.

Con la muerte violenta del tercer miembro de la tripulación, Willard alcanza la cumbre de su paulatino proceso de deshumanización. El trayecto río arriba ha ido despojándolo de sus vínculos sociales y sus afectos hasta dejarlo en un estado de máxima precariedad. Asimismo, vemos al capitán embarrado de nuevo, como ya sucediera en el

momento de su captura, y mucho antes en la trinchera de Do Lung. Diríase que esta capa de lodo apela al alumbramiento inverso que ha supuesto su viaje fluvial.

Después de pasar algún tiempo más encerrado en un contenedor militar, Willard es conducido a una estancia del templo de Kurtz. Está muy debilitado por el confinamiento, pero poco a poco se recupera al cuidado de los sirvientes del coronel. Antes de esa suerte de purga que ha significado su cautiverio y cuyo punto de inflexión ha sido la muerte de Chef, al capitán no se le permitía quedarse con Kurtz. Ahora sí.



Willard vivirá en un régimen de semilibertad y tendrá acceso al círculo privado de Kurtz, un ámbito sagrado, lleno de esculturas y bajorrelieves de divinidades.



Todo en el film conducía hacia Kurtz: Willard —y con él el espectador— se encuentra por fin frente a esta figura capital. Aunque si su misión era localizar al coronel y «acabar con su mando» —y utilizamos aquí el eufemismo empleado por aquel dubitativo oficial de inteligencia al inicio del film— no parece que vaya a ser completada. En cualquier caso, la historia que se cuenta en *Apocalypse Now* debería estar cerca de concluir.

Al examinar la *Odisea* y la *Eneida* comprobamos que sus protagonistas no deben tanto encontrar a unos determinados personajes como escuchar algo fundamental que éstos

tienen que decirles. Realmente, los viajes de Ulises y Eneas al Hades buscan obtener una *revelación*, una palabra *verdadera*, por parte de la figura sabia y prestigiosa que aguarda al final del arduo trayecto.

En la *Odisea* esta figura está representada por el adivino, ciego y anciano, Tiresias:

Acercóseme el alma por fin de Tiresias tebano
con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo:
¡Oh Laertiada, retoño de Zeus, Ulises mañero!
¿Cómo ha sido, infeliz, que, a la luz renunciando del día,
has venido a los muertos a ver y el lugar sin contento?
Mas aparta del hoyo, retira el agudo cuchillo,
que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades.³⁹⁰

Las «verdades» a las que se refiere Tiresias consisten en el relato de una serie de acontecimientos presentes y sobre todo futuros que Odiseo ha de conocer para proseguir y finalmente concluir su viaje marítimo. La llegada de Odiseo al Hades no es, por tanto, un final en sí mismo, sino más bien el núcleo de un recorrido narrativo que llegará a término sólo cuando las “verdades” anunciadas por Tiresias se hayan cumplido. El discurso oracular del anciano funciona como un relato medular que estructura e impulsa el relato general, más amplio, de la *Odisea*: al narrar el destino del héroe, traza un camino para su deseo; al señalar una meta para su viaje, éste deja de ser caótico y azaroso para, aun siendo peligroso e ingrato, estar dotado de sentido.

En el caso de la *Eneida* es Anquises, el propio padre de Eneas, quien desempeña el papel de destinador:

Ahora ven, te haré ver qué gloria le reserva el porvenir
al linaje de Dárdano, qué traza de herederos itálicos te aguardan
y las almas ilustres que han de llevar un día nuestro nombre.
Te voy a revelar tu destino.³⁹¹

³⁹⁰ *Odisea*, XI, 90-96, óp. cit., p. 171.

³⁹¹ *Eneida*, VI, 756-759, óp. cit., p. 187.

Tampoco el descenso de Eneas al Hades se agota en sí mismo, sino que a partir de un relato profético —*revelador*— allí recibido se abre camino hacia un «destino» que se presenta prometedor: los esfuerzos del héroe troyano por establecerse en Italia llegarán a buen puerto, y la proyección futura de su descendencia será verdaderamente gloriosa.

Pues bien, si como sostiene la hipótesis principal de este apartado del análisis existe algún paralelismo entre *Apocalypse Now* y los citados relatos clásicos, es decir, si este texto cinematográfico está configurado globalmente como un *descenso a los infiernos*, lo que a continuación va a suceder en el film tendrá que corresponderse de alguna manera con la *revelación* de una *verdad*. Kurtz, el personaje buscado por Willard a través de un *viaje infernal*, esa figura paterna revestida de sabiduría, debería desplegar aquí su discurso oracular.

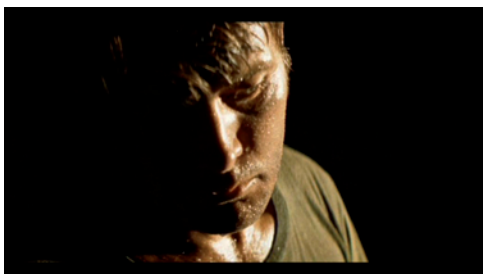
20.2.- He visto horrores.

Veamos qué ocurre en la residencia de Kurtz.³⁹²

Willard contempla las pertenencias personales del coronel como un niño que se recrea en los objetos emblemáticos de su padre.

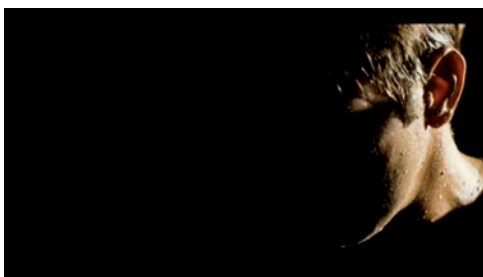


³⁹² En la edición en DVD, el pasaje del que nos ocuparemos a continuación [2:50:00 a 2:56:30] se localiza entre mediados del capítulo 33, “Está iluminado”, y comienzos del 34, “El sacrificio del caribú”.



Además de un uniforme y varias condecoraciones, en la estancia de Kurtz pueden verse las fotografías de su mujer y su hijo. Sobre una mesilla de noche se aprecian cuatro libros: sus obras de cabecera. De ellos nos ocuparemos en el próximo capítulo, en el apartado que cierra este análisis.

Sobre un *primer plano* de Willard en el que su rostro permanece casi oculto por la oscuridad, escuchamos la voz de Kurtz:

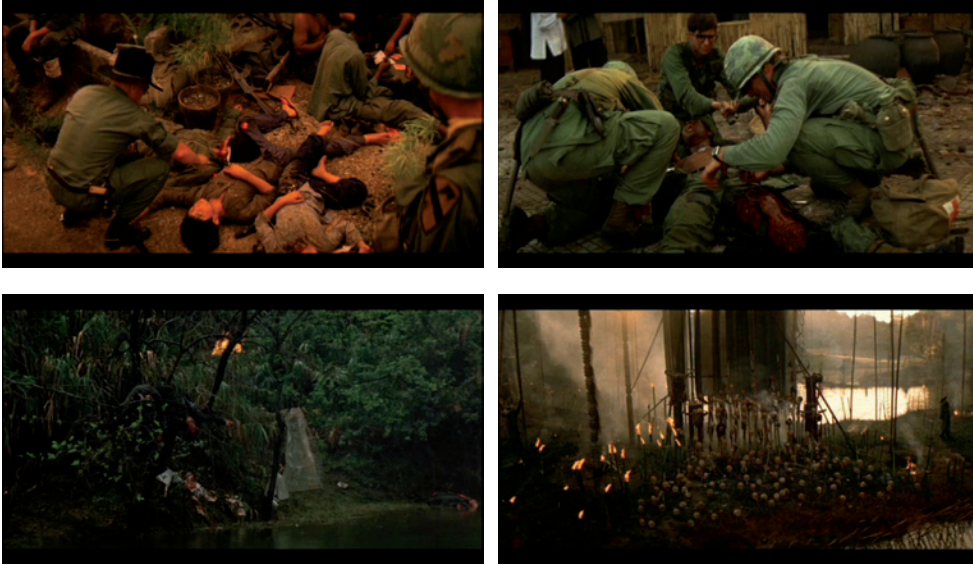


—He visto horrores... horrores que usted ha visto.

Sin más preámbulos, Kurtz se refiere a unos «horrores» que dice haber visto. Habla, pues, de una experiencia visual y directa de *lo horroroso*. Aunque se trata de una experiencia que, al menos en parte, es compartida, puesto que «usted» —léase aquí el personaje de Willard, pero también el espectador del film con él identificado— «ha visto» igualmente estos «horrores».

En efecto, Kurtz alude a una irrupción visual de lo horroroso que los espectadores de *Apocalypse Now* hemos podido presenciar en diversas ocasiones, y no sólo en el campamento del coronel: aldeas masacradas, cuerpos destrozados, soldados devorados por

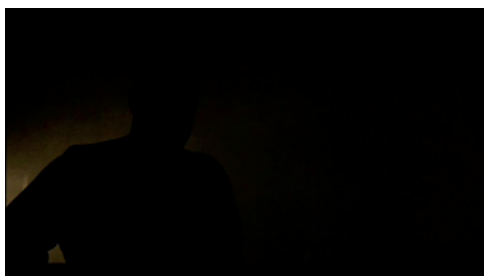
la jungla, cabezas cortadas y expuestas como trofeos. Entre otras cosas, pues la lista de horrores que jalonan el trayecto narrativo de la película es bien extensa.



Sin embargo, el discurso de Kurtz presenta un aspecto un tanto chocante: pudiera parecer que el coronel se lamenta por la visión de tantos horrores, pero lo cierto es que buena parte de éstos han sido provocados por él. Kurtz, la voz que nombra el *horror*, ha contribuido de una manera muy destacada a la generación de este mismo *horror*. Tal y como anticipaba la voz *over* de Willard al comienzo de la película, la base de Kurtz puede considerarse el «peor sitio del mundo»³⁹³: una tétrica escenografía de cuerpos en descomposición —un colosal monumento al *Horror*— conforma la obra que Kurtz ha erigido en su campamento-santuario perdido en la selva de Camboya.

Aparece entonces en pantalla el personaje del que proviene la voz que acabamos de escuchar. No es un rostro lo que vemos en primera instancia, sino una silueta.

³⁹³ Véase p. 239.



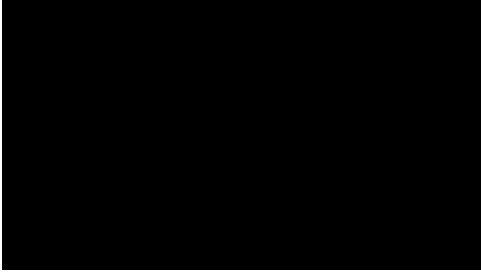
Igual que en aquella fotografía a contraluz del coronel que Willard contemplaba poco antes de “La masacre del sampán”, Kurtz es, antes que nada, una negra sombra surgida de la oscuridad. Una figura rotunda e imponente que, al mismo tiempo, resulta siniestra y amenazadora.

—Pero no tiene derecho a llamarme asesino. Tiene derecho a matarme, tiene derecho a hacerlo. Pero no tiene ningún derecho a juzgarme— prosigue Kurtz.

Pese a que en principio pueda no parecerlo, estas palabras guardan una relación muy directa con las anteriores. Ya decíamos que el *horror* al que Kurtz se refiere es en gran medida resultado de sus propias actuaciones, y así lo reconoce ahora el coronel: *yo soy también responsable de los horrores que ha visto*, «pero no tiene derecho a llamarme asesino», «no tiene ningún derecho a juzgarme», viene a decir.

Kurtz quiere dejar claro que no acepta acusación ni *juicio* alguno por los actos que ha cometido. El «derecho a matarlo» que reconoce a Willard no es una vía para el castigo y en última instancia para la justicia, sino precisamente una manera de constatar la imposibilidad misma de la *justicia*. Si no puede negarle el derecho a matarlo es porque no existe ninguna razón moral para ello. Digamos que en el universo de Kurtz el derecho a matar es el único indiscutible.

Tras las palabras de Kurtz se introduce una extraña imagen, casi imperceptible.



A primera vista parece un plano en negro —uno de los fundidos a negro utilizados repetidamente en el film—, aunque al observarlo con atención descubrimos un tenue volumen: una cara oscurecida, como esculpida en piedra negra, se mueve entre la sombra. Quizá cueste verlo en el fotograma aquí reproducido —se aprecia mucho mejor sobre la pantalla cinematográfica—, pero se trata del rostro de Kurtz. Es significativa esta presentación del coronel justo al inicio del que será su discurso más importante en el film: Kurtz no sólo es una figura en la sombra, es pura sombra.

De entre la negrura emerge la voluminosa cabeza, pelada y rocosa, de Kurtz.



Este *primer plano* se mantendrá, con mínimas variaciones y escasas interrupciones, a lo largo de toda la intervención del coronel. No vemos aquí al joven y apuesto oficial de la fotografía mostrada en Nha Trang: su cara, marcada por los años y las penalidades, es un rostro escultórico, una especie de efigie parlante que recuerda mucho a las divinidades talladas en piedra que se muestran en varias ocasiones a lo largo del film.



Un rostro, en suma, cuya fuerza arrastra hacia una completa polarización por el discurso que de él emerge:

—No creo que existan palabras para describir todo lo que significa... a aquellos que no saben que es el horror. El horror... El horror tiene rostro. Tienes que hacerte amigo del horror. El horror y el terror moral deben ser amigos, si no lo son, se convierten en enemigos terribles, en auténticos enemigos.

Según Kurtz, quienes no sepan nada del horror serán incapaces de entender sus palabras. Afirma, por tanto, que hay una determinada perspectiva de la realidad a la que sólo puede accederse si se ha experimentado directamente *lo horroroso*. El horror aportaría así un saber, una clarividencia, una especial capacidad para entender las cosas, sobre todo las más terribles.

Tal y como dice Kurtz, «el horror» y su consecuencia psíquica, «el terror moral», pueden ser «enemigos» espantosos e insoportables. Pero paradójicamente el coronel propone hacerse «amigo» de ellos. Plantea invertir la situación y aproximarse amistosamente, íntimamente, al horror. Se trata, al fin y al cabo, de identificarse con *lo horroroso*, de sumarse a su imparable marea.

20.3.- Los brazos vacunados.

Un plano inserto muestra a Willard en primer término escuchando con atención el discurso de Kurtz. Al fondo, un soldado de la guardia del coronel está practicando unos movimientos de artes marciales.



El ambiente que rodea a Kurtz es de auténtica veneración: el silencio, la penumbra, el respeto mostrado por sus sirvientes, cierto toque de misticismo oriental... Un aura de sacralidad envuelve al momento y al lugar.



Mientras, el coronel sigue desgranando su discurso:

—Recuerdo que cuando estaba en las Fuerzas Especiales... parece que han pasado mil siglos...

Kurtz inicia ahora un relato en pasado. Se remonta, por tanto, a una experiencia pretérita que debe ser clave para entender su situación actual y, muy en especial, la peculiar relación que ha establecido con el *horror*.

En el enunciado de Kurtz destaca, por una parte, la enorme distancia temporal que ha establecido con aquella experiencia: «parece que han pasado mil siglos». Algo ha tenido que cambiar profundamente desde entonces, ya que la vida anterior a esta experiencia queda muy atrás. Por otra parte, llama la atención que Kurtz haga referencia a su estancia en «las Fuerzas Especiales», a un momento de su carrera militar del que a comienzos del film se dice que supuso una drástica ruptura en su relato personal: Kurtz era un oficial con un brillante historial de ascensos y un comportamiento ejemplar, hasta que —según le cuenta a Willard el general de Nha Trang— «se enroló en las Fuerzas Especiales. Y desde entonces, sus ideas, métodos, se volvieron absurdos.»³⁹⁴

Llegados a este punto del film, ya sabemos qué quería decir exactamente aquel general cuando se refería a «ideas, métodos, absurdos». Las imágenes de las masacres de Kurtz hablan por sí mismas. Pero cabe seguir preguntándose qué se esconde bajo la expresión «y desde entonces». ¿Qué le ocurrió a Kurtz en las Fuerzas Especiales para que se convirtiera en lo que ahora es?

La respuesta ha de estar en la anécdota que el propio coronel ha empezado a contar mientras mastica unos frutos secos con aparente indolencia. Un nuevo plano insertado presenta una chica nativa que observa alternativamente a Kurtz hablando y a Willard escuchando su narración. Su mirada contribuye a reforzar los dos polos de este discurso.



Kurtz: ... fuimos a un campamento a vacunar a unos niños.

³⁹⁴ Véase p. 259.

La historia se inicia con buen pie: Kurtz y sus compañeros de servicio fueron a vacunar a unos niños vietnamitas refugiados en un campamento. Fueron, por tanto, a realizar una acción humanitaria.

Pero en seguida dice:

—Dejamos el campamento después de vacunarlos a todos contra la polio. Un viejo vino corriendo, llorando, sin decir nada.

De repente, el relato positivo comienza a quebrarse: un viejo llegó «corriendo» y «llorando». La incapacidad del anciano para articular palabra es todavía más elocuente: ha sucedido algo tan terrible, tan espantoso que no puede ser nombrado. Y así, la amenaza de *lo horroroso* se cierne súbitamente sobre la historia del coronel.



Tras una pausa durante la que la pantalla ennegrece por completo, Kurtz cuenta:

—Regresamos al campamento. Ellos habían ido y habían cortado todos los brazos vacunados. Vimos allí un enorme montón de bracitos.

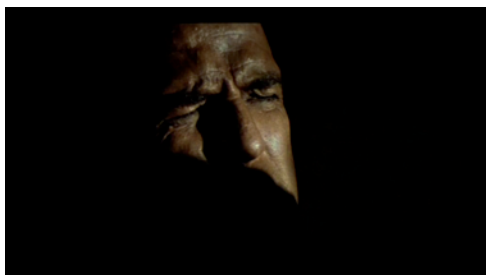
Lo que empezó como la narración de una loable acción humanitaria —un tanto rutinaria, si se quiere— ha acabado por convertirse en un cuadro horroroso: cuando los soldados americanos regresan al campamento se encuentran con una pila de pequeños brazos cortados y, lógicamente, con los correspondientes cuerpecitos mutilados.

De algún modo, la historia contada por Kurtz se ajusta al patrón que González Requena ha identificado como propio de la literatura naturalista: en una narración

verosímil y más bien cercana al lector, en ocasiones incluso intrascendente, lo horroroso emerge para adueñarse del texto.³⁹⁵

A continuación, es inevitable preguntarse: ¿Quiénes son «ellos»? ¿Quién ha sido capaz de cometer semejante barbaridad? Y sobre todo, ¿por qué? La respuesta es bien sencilla: los guerrilleros del *Vietcong* han cortado los brazos vacunados de los niños del campamento para evitar toda contaminación externa del grupo —en el sentido tribal del término— al que pertenecen, para rechazar todo contacto con lo americano-occidental.

Veamos la reacción de Kurtz al recordar aquello.



Kurtz: Y recuerdo que yo... yo... yo lloré también como... como una abuela. Quería arrancarme los dientes. No sé que quería hacer.

Kurtz se precipitó en un estado de angustia extrema: primero lloraba, después tuvo ideas autoagresivas, más tarde se sintió completamente perdido. La experiencia del horror que Kurtz vivió en las Fuerzas Especiales constituye, en efecto, un radical punto de inflexión en su relato vital: esta experiencia es el «y desde entonces» que hizo que «sus ideas» y «sus métodos» se volvieran «absurdos», es decir, *criminales*.

En su desesperación, el coronel siguió un camino angustioso que nos recuerda al que veíamos recorrer a Willard en el prelude del film, de modo que un nuevo paralelismo entre ambos personajes se anota en el texto. En el caso de Willard, deducimos que el punto de inflexión que quebró su relato tuvo que consistir igualmente en un acontecimiento horroroso: pensemos cómo su vida en América se volvió vacía tras su primera estancia en

³⁹⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, J., "Occidente. Lo transparente y lo siniestro", óp, cit., pp. 7-31.

Vietnam; y pensemos también en la acusación que le hacía el joven oficial de Nha Trang: «¿No trabajó para la CIA en la Primera Unidad? ¿Y no asesinó a un inspector de hacienda en la provincia de Quang Tri el 19 de julio de 1968?» Sea como fuere, sospechamos que algún terrible crimen hubo de cambiar la vida del capitán. Y por eso le resulta tan fácil reconocerse en Kurtz.

A caballo entre esta última intervención de Kurtz y la que se va a producir de inmediato, se inserta un *primer plano* de Willard con la mirada baja, escuchando afectado el discurso que pronuncia el coronel.

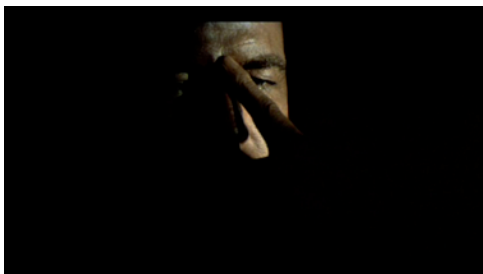


Kurtz: Y me esfuerzo por recordarlo. No quiero olvidarlo nunca, no quiero olvidar.

Kurtz se afana en recordar, en reconstruir aquel pasaje en su memoria. En realidad, desea revivirlo constantemente: la mutilación brutal de unos niños vietnamitas se ha convertido en el nódulo en torno al que gira su existencia.

20.4.- La verdad revelada.

Pero el discurso del coronel no se detiene aquí. Lo vivido en aquel campamento tuvo otras consecuencias además de la angustia y la desesperación.



Kurtz: Entonces vi tan claro como si me hubieran disparado, disparado con un diamante, con una bala de diamante en la frente. Y pensé: ¡Dios mío, eso es pura genialidad! ¡Es genial! Tener voluntad para hacer eso. Perfecto, genuino, completo, cristalino, puro.

La experiencia del horror abrió la mente de Kurtz a un saber que hasta entonces desconocía. Una especie de tercer ojo, tan nítido como un «diamante», le confirió una nueva visión de las cosas que le llevó a percibir lo que *Charlie* había hecho, no como un acto reprochable, sino como una «pura genialidad». Para el coronel hay algo realmente «genial» en la «voluntad» de cortar los brazos a unos niños, o mejor dicho, en la falta de inhibición para llevar a cabo semejante acción. El *genio* —un concepto reservado habitualmente para el ámbito de la creación artística o la innovación científica— es aplicado aquí a un acto de mutilación masiva. Resulta lógico entonces que —tal y como ocurre sólo en el campo de lo artístico— este acto criminal devenga «perfecto, genuino, completo, cristalino, puro». Se convierta, en suma, en un acto *auténtico*. ¿O habría que decir *verdadero*?

Porque esto es precisamente lo que Kurtz descubre en el *horror*: lo inapelable de su despliegue, su incontestable autenticidad, más allá de todo discurso, más allá de toda palabra. Descubre, en definitiva, la *verdad que subyace en el horror*.



Kurtz: Y entonces me di cuenta de que ellos eran más fuertes, porque podían soportarlo. No eran monstruos, eran hombres, tropas entrenadas. Esos hombres que luchaban con el corazón, que tenían familia, hijos, que estaban llenos de amor, habían tenido la fuerza, el valor para hacer eso.

Al pronunciar estas palabras, Kurtz mantiene el dedo levantado, enfatizando su contenido: es «la fuerza» lo que acapara ahora su discurso. Para el coronel, la *fortaleza* del *Vietcong* radica en su capacidad para soportar el *horror* sin cortapisas, sin molestas trabas éticas. Del mismo modo, la *debilidad* norteamericana [«ellos eran más fuertes» *que nosotros*, se entiende], su incapacidad para afrontar el *horror*, se debe a las diversas trampas culturales —producto de una moral hipócrita, según se desprende de otros discursos del coronel en el film— que atenazan a América.

Llama la atención el enunciado en el que Kurtz afirma que aquellos personajes que mutilaron a los niños «no eran monstruos», sino «hombres», para de inmediato añadir que eran «tropas entrenadas». Aparentemente el coronel incurre en una contradicción: ¿eran *hombres* o, por el contrario, unas *tropas entrenadas* que remiten a una precisión y a una efectividad inhumanas, casi maquinales? En realidad, Kurtz delira con la idea de conjugar ambos aspectos: la faceta humana de estos hombres les permite luchar «con el corazón», tener «familias, hijos» y «amor»; pero, al mismo tiempo, su lado irracional les habilita para llevar a cabo, sin titubeos, acciones como la narrada. Serían, a la postre, una especie de *superhombres primitivos* con «la fuerza y el valor» para mutilar a unos niños inocentes e indefensos.

De hecho, esta *fuerza y valor* podría tomarse en un sentido nietzscheano: una *voluntad de poder* —Kurtz se refería antes a «la voluntad»— que está por encima de cualquier consideración moral, de cualquier *Ley*, que suponga unos límites a la pulsión de vencer y dominar. Por supuesto, y a diferencia de Kurtz, los guerrilleros de esta historia son inconscientes de todo esto: es su primitivismo y su sentido tribal lo que les ha permitido no estar contaminados por nuestra civilización y su moral restrictiva. De ahí proviene su *fuerza*. Y justamente ahí radica su poder de atracción.

Y por cierto, que es también esta idea de libertad absoluta —este alucinado retorno a un salvajismo en el que la *Ley* no regiría— lo que provoca la fascinación de Willard, primero por la figura del *Vietcong*, y más tarde por la de un personaje como Kurtz que ha sabido situarse a su nivel e incluso superarlo. Obviamente, al referirnos al sentir del capitán estamos hablando del sentir del espectador.

Willard se seca el sudor con parsimonia, prácticamente hipnotizado por el discurso del coronel.



Kurtz: Si contara con diez divisiones de hombres así, nuestros problemas se resolverían en poco tiempo.

Los «problemas» que el ejército estadounidense —que América— tiene para ganar la guerra en Vietnam se deben, según se deriva del discurso de Kurtz, a que se encuentra prisionero de unas reglas inútiles y de una moral hipócrita. Por eso, el coronel cree que si pudiese mandar un número suficiente de *superhombres* como los descritos se

eliminarían rápidamente tales problemas. Y por extensión, cabe deducir que si América rompiese sus ataduras éticas acabaría con los conflictos que tiene planteados como civilización.

Con expresión elevada, añade Kurtz:



—Se necesitan hombres con principios... que al mismo tiempo sean capaces de utilizar sus instintos, sus instintos primarios para matar. Sin sentimiento, sin pasión, sin prejuicios, sin juzgarse a sí mismos. Porque juzgar es lo que nos derrota.

El coronel precisa cómo deben ser estos *superhombres* que han de conducir a la victoria: unos «hombres con principios», pero que sepan «utilizar sus instintos primarios para matar», es decir, que sean capaces de desplegar su lado más animal. Deben hacerlo, además, «sin sentimiento, sin pasión», con una frialdad y una asepsia que remite de nuevo a las máquinas. Y agrega: «sin prejuicios». Kurtz no se refería, pues, a unos *principios* de tipo ético, sino a todo lo contrario: unos principios imposibles que pretenden excluir los *juicios previos*, necesariamente mediados por una determinada *Ley*. A continuación lo explica mejor: «porque es juzgar lo que nos derrota». Aquí se encuentra la raíz del problema de América-Occidente —y aquí se localiza, de hecho, el núcleo duro del discurso *kurtziano*—: es la *Ley* lo que nos hace débiles, es la *Ley* «lo que nos derrota».

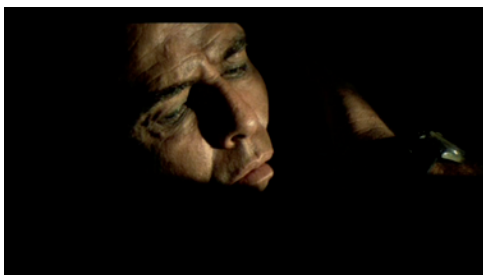
Willard abre los ojos justo cuando el coronel pronuncia esta última frase.



Ha oído algo que resuena: en los primeros compases de la película, un agente de la CIA ordenaba a Willard que matara a Kurtz «sin ningún prejuicio.» No sólo Kurtz, también sus oponentes en esta trama rechazan la necesidad de un *juicio*. Sólo que éstos, a diferencia del coronel, jamás se atreverían a confesarlo públicamente y, por tanto, son incapaces de llevar esta idea a la práctica hasta sus últimas consecuencias.

Es esta una tendencia observable en buena parte de los textos filmicos posmodernos: nociones como el *juicio* o la *Ley* de la que éste deriva son situadas del lado, bien de lo *débil e inútil*, o bien de lo *mentiroso e hipócrita*.

Kurtz inicia la parte final de su discurso con un marcado tono de desasosiego:



—Me preocupa que mi hijo no comprenda nunca lo que yo he intentado ser. Y si llegan a matarme, Willard, me gustaría contar con alguien que fuera a mi casa y se lo contara todo a mi hijo.

El coronel presente —y en cierto modo anuncia— su propia muerte violenta [«si llegan a matarme»]. En consecuencia, se enfrenta el problema de su sucesión: le apremia la necesidad de encontrar a alguien que «comprenda» qué es lo que ha «intentado ser»,

alguien que se identifique con él y que se haga cargo de su legado. Kurtz pide a Willard que «cuente todo a su hijo», esto es, que transmita su historia, su *ser*, a alguien que esté en posición de recibirlo. Pero, ¿de quién se trata realmente?

En esta parte del film podemos ver a un Kurtz rodeado de su peculiar corte. Desde esta posición soberana —*paterna*, como venimos insistiendo— los esfuerzos del coronel se centran en desplegar para su *hijo* un discurso definitivo, un auténtico testamento. Willard aparece aquí como el destinatario inicial de este discurso, pero a la vez actúa como mediador: Willard narra, trasmite la historia de Kurtz a lo largo de la película, tal y como le pide el coronel. Y puesto que el espectador del film es quien, en última instancia, recibe esta historia, será también este mismo espectador quien ocupe el lugar del *hijo* al que Kurtz se refiere y quien, finalmente, acabe por convertirse en su heredero.

Willard observa su mano, pensativo.



El discurso de Kurtz ha calado hondo. Pero también hay un aire premonitorio en esta acción: mira su mano justo cuando Kurtz dice «si llegan a matarme, Willard». La mano del capitán se perfila como una mano homicida, una mano que cumplirá la última voluntad de Kurtz, provocando su muerte.

El plano que sigue muestra el exterior de la residencia de Kurtz. El coronel se encuentra de pie en el umbral del templo y a sus pies se despliega una escalinata por la que desciende un búfalo. A su derecha se aprecia la escultura de un ser monstruoso, mitad hombre, mitad bestia.



Kurtz (*v.o.*): Todo lo que he hecho, todo lo que usted ha visto.

«Todo lo que» Kurtz «ha hecho» —la materialización de su pensamiento— es aquello que hemos podido ver con los ojos de Willard en su viaje fluvial: crímenes, caos y destrucción. Este es el horrible legado del coronel.

—Porque no hay nada que deteste más que el hedor de la mentira. Si usted me entiende, Willard, quiero que haga esto por mí— sentencia Kurtz en *over*.

Como ocurría en la grabación reproducida para Willard en Nha Trang, el coronel insiste en declarar su *odio hacia la mentira*. ¿Debemos deducir, entonces, el amor de Kurtz por la *verdad*? ¿Existe aquí, en contrapartida a la mentira maloliente, una verdad de agradable aroma?

En realidad, las psicopáticas ideas y métodos de Kurtz obedecen a un desesperado esfuerzo por acceder a una *verdad* que sólo ha podido encontrar en *lo horroroso*. Esta es la única *verdad* posible en el texto que nos ocupa. Y no es precisamente perfumada.

El búfalo baja las escaleras desde la posición de Kurtz y se dirige hacia la multitud, indígenas en su mayoría, concentrada ante el templo. Esta figura rotunda y majestuosa —similar a la del coronel— desciende desde un espacio sagrado hasta el universo de los hombres que la esperan festivamente.



Aquí concluye en lo esencial la *katábasis* de Willard. A partir de este punto el protagonismo del texto pasa a otra línea narrativa, de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo. ¿Cuál ha sido, por tanto, el resultado del *descenso a los infiernos* de Willard? ¿Ha habido en este caso una *revelación* equiparable a las de Tiresias y Anquises?

En *Apocalypse Now* se ha operado una profunda inversión de la estructura mítica que permitía la donación de una palabra *verdadera* de un *padre* a un *hijo*. Al igual en las *katábasis* clásicas, en el film existe también una figura oracular que lleva a cabo una *revelación*, pero en este caso se trata de un *oráculo negro*, tal y como quedaba expresado ya en el *primer plano* que abría su discurso.



Kurtz no es otra cosa que un *padre siniestro* que lega a su heredero la única *verdad* que conoce: el *Horror*. En *Apocalypse Now*, como en buena parte del cine posclásico, frente a las palabras y los discursos denunciados repetidamente como engañosos, falsos e hipócritas, sólo la autenticidad de lo fáctico —en tanto acto radicalmente violento que escapa al discurso y, por ello mismo, resulta incontestable— comparece finalmente como *verdadero*.

ΕΠΙΛΟΓΟ.

Οιδίπους

ποίῳ καθαυμῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς;

Κρέων

ἀνδρηλατοῦντας ἢ φόνῳ φόνον πάλιν
λύοντας, ὡς τόδ' αἶμα χειμάζον πόλιν.

[EDIPO: ¿Con qué purificaciones?

¿Qué medio nos librá de la desgracia?

CREONTE: Desterrando al culpable o
purgando con su muerte el asesinato
cuya sangre impurifica la ciudad.]

Edipo rey, 99-101

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order?

The Waste Land.

21.- El Rey Pescador.

21.1.- De *Götterdämmerung* al bosque de Nemi.

En este último apartado del análisis nos ocuparemos del final de *Apocalypse Now*. La clausura es un momento decisivo en todo texto fílmico y narrativo en general; en este caso constituye, además, un episodio especialmente delicado y no exento de cierta controversia. Digamos que se trata de un final que no acaba de convencer —al menos no en la misma medida que el resto de la película— y que algunos comentaristas han tachado de endeble y otros de incongruente.³⁹⁶

El desenlace de *Apocalypse Now*, al igual que tantas cosas en el film, no coincide con lo inicialmente previsto en el guión de John Milius completado en 1975. En principio, la película debía alcanzar su punto culminante con Willard y Kurtz unidos en una intensa batalla contra el Vietcong, en cuyo transcurso moría el coronel; cuando poco después llegaba un grupo de helicópteros norteamericanos para rescatar a los supervivientes, Willard abría fuego contra una de las aeronaves, toda vez que su acción era secundada por las risas enloquecidas y los disparos de sus compañeros.³⁹⁷ Así pues, Milius había dispuesto un final de corte bélico, más bien tremendista y de una manifiesta afinidad con el título del film, tal y como refiere Peter Cowie:

Milius lleva su guión al clímax en una batalla, tórrida e incendiaria, entre el Vietcong y los rebeldes *montagnards* de Kurtz, que, hasta cierto punto, recuerda el asalto final de los franceses en Dien Bien Phu, en 1954. Kurtz, montado a horcajadas en el muro que rodea su reducto, murmura el título de la película: «Nos han escogido para ser los

³⁹⁶ Michael Ondaatje, por ejemplo, dice lo siguiente en una de sus conversaciones con Walter Murch: «Para mí el final no poseía ni la sensación de peligro ni la claridad que había en el resto de la película. Había un tono “religioso” o “mítico” que no me terminé de creer.» ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje*, óp. cit., p. 91.

³⁹⁷ Cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 71.

guerreros del cielo en este Crepúsculo de los Dioses. Esto, el *Götterdämmerung*. Esto es el Apocalipsis. ¡Ahora!>³⁹⁸

En efecto, en este final frustrado Kurtz se refería expresamente al título de la película³⁹⁹, una cita que ha persistido, aunque de forma más sutil, en aquel rótulo pintado en el frontispicio del embarcadero que veíamos en el capítulo anterior.⁴⁰⁰ Pero en esta misma intervención el coronel aludía también a otro título: *El crepúsculo de los dioses* o *Götterdämmerung*, un término alemán que se corresponde con el *Ragnarök* de la mitología nórdica, esto es, la colosal batalla que ha de enfrentar a los *Aesir*, o divinidades celestes [«los guerreros del cielo» nombrados por Kurtz], con los Gigantes y que finalmente desembocará en el fin del mundo.⁴⁰¹ Inspirado en parte por este motivo mítico, Richard Wagner compuso la última jornada de *Der Ring des Nibelungen*, un ciclo operístico cuya influencia sobre *Apocalypse Now* hemos señalado ya.⁴⁰² Según se recoge en el libreto escrito por el propio compositor, el particular *Götterdämmerung* wagneriano concluye de la siguiente manera:

A través de la neblina que se extiende por el horizonte, irrumpe un resplandor rosáceo de llamaradas que cada vez se hace más claro. Iluminadas por esa claridad se ve a las Tres Hijas del Rin en natatoria danza, jugando alegres con el anillo entre las olas cada vez más calmadas del Rin, que ha vuelto poco a poco a su cauce. Entre los restos de la sala

³⁹⁸ Ídem.

³⁹⁹ Al parecer, el título *Apocalypse Now* fue ideado por Milius a modo de subversión de un popular lema hippie de finales de los años sesenta: *Nirvana Now*. Cf. FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 208.

⁴⁰⁰ Véase p. 408.

⁴⁰¹ En nórdico antiguo, *Ragnarök* significa “el destino de los dioses”. En el siglo XIII, Snorri Sturluson, autor de la *Edda prosaica*, sustituyó este término por *Ragnarökkr*, es decir, “el ocaso de los dioses”, y de ahí la traducción alemana. En cualquier caso, se trata de un acontecimiento central en la mitología germano-nórdica cuyo relato es conocido esencialmente a través de los textos medievales islandeses de las *Edda*, elaborados a partir de una tradición oral muy anterior. A decir de estos textos, el *Ragnarök* comenzará con grandes cataclismos y culminará en la batalla entre los *Aesir*, comandados por Odín, y los Gigantes, espolcados por el traicionero Loki, señor del fuego, a cuyo término casi todo el universo quedará destruido, lo que dará paso al nacimiento de un mundo nuevo, mucho más perfecto que el anterior. Cf. LINDOW, John, *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Nueva York, Oxford University Press, [2001] 2002, p. 254-258.

⁴⁰² Véase p. 136.

destruida, hombres y mujeres, llenos de angustia, contemplan el resplandor del fuego que va creciendo en el cielo. Cuando alcanza su máximo fulgor, se ve dentro la sala del Walhalla, con los héroes reunidos allí sentados, como describió Waltraute en el acto primero. Fúlgidas llamas parecen irrumpir en la sala de los dioses. En el momento en que está completamente envuelto en llamas, cae el telón.⁴⁰³

El final de *Götterdämmerung* resuena en el primitivo guión de Milius: el fuego desatado por el ataque del Vietcong destruye el reducto de Kurtz —una suerte de Walhalla⁴⁰⁴ selvático— y pone fin al reinado de un personaje de rasgos divinos que, por otro lado, no deja de recordarnos al Wotan⁴⁰⁵ wagneriano.

Sin embargo, a Coppola no le gustaba el final redactado por Milius. Después de haber completado buena parte del rodaje, pensaba que no encajaba con el espíritu de la película y que ésta demandaba otro tipo de clausura. El director se enfrascó entonces en la búsqueda de un final distinto, y tras un arduo periodo de vacilaciones concluyó que Kurtz debía morir a manos de Willard. Según Karl French, Coppola barajaba tres posibles finales a partir de esta premisa: en uno de ellos, Willard permanecía en la jungla como sucesor de Kurtz; en otro, Willard se alejaba del campamento del coronel y solicitaba por radio un ataque aéreo a fin de arrasar el recinto; y en otro más, Willard era engañado por los mandos norteamericanos y moría en el bombardeo del campamento que él mismo había requerido.⁴⁰⁶

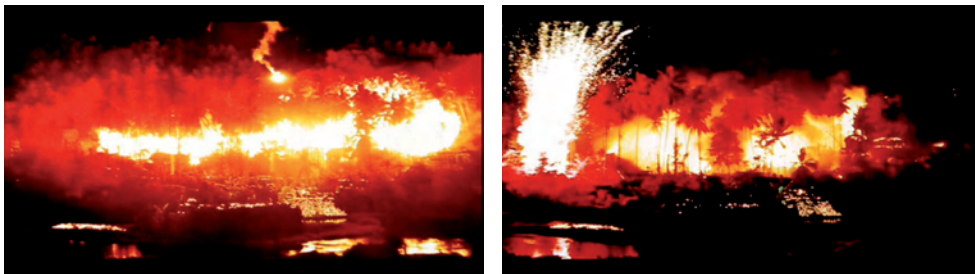
⁴⁰³ WAGNER, Richard, *Götterdämmerung*, en *Der Ring des Nibelungen* [Libreto] (traducción de Anselmo Alonso), Valencia, Palau de les Arts Reina Sofia, [1853] 2009, p. 323.

⁴⁰⁴ En la mitología nórdica, el Walhalla es una inmensa residencia divina ubicada en Asgard, la región celeste. Construida por orden de Odín y regida por este mismo dios, es el lugar al que las valquirias conducen las almas de los héroes muertos en combate.

⁴⁰⁵ En alto alemán antiguo, Wotan es el nombre que designa a Odín, señor de Asgard y padre de varios *Aesir*, o divinidades superiores. Como la mayoría de los dioses, Wotan está destinado a perecer en la gran batalla final del *Ragnarök*. R. I. Page explica que es el «dios de los poetas y los reyes, de los guerreros, de la magia. [...] Snorri [...] dice que Odín es el más viejo y el más eminente de los dioses, estando al control de todo. Los otros dioses le obedecen como los niños obedecen a sus padres.» PAGE, R. I., *Mitos nórdicos* (traducción de J. A. Fernández Canosa), Madrid, Akal, [1990] 1992, p. 35.

⁴⁰⁶ Cf. FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 82.

A la postre, ninguna de estas tres alternativas acabó siendo el final de la película, si bien la idea del ataque aéreo fue algo más que una mera posibilidad: con gran profusión de medios técnicos y un elevado coste económico, Coppola y su equipo rodaron (y posteriormente editaron) una extensa e impactante secuencia que mostraba el bombardeo de la base de Kurtz en mitad de la noche. La secuencia en cuestión⁴⁰⁷, que dura cerca de seis minutos, comienza con una serie de *grandes planos generales* a cámara lenta en los que se ve cómo el campamento arde por efecto de unas formidables explosiones de napalm.

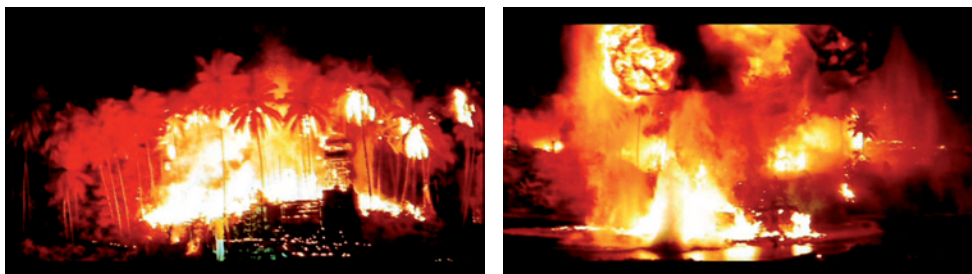


Le siguen unos planos más cercanos que muestran, también a cámara lenta, la devastación sufrida por las construcciones y los elementos escultóricos del monumental recinto.



Por último, otra serie de *grandes planos generales* se recrea de nuevo en la visión en llamas del campamento y la jungla circundante.

⁴⁰⁷ "Destrucción del campamento de Kurtz", en la opción «Extras» del DVD manejado.



Al contemplar la destrucción de la base de Kurtz sentimos cómo la pulsión puesta en juego al inicio del film —el *fuego* sobre la *jungla*— retorna acrecentada en estos planos incendiados que se suceden con hipnótica parsimonia. Por un lado, este incendio parece dar cumplimiento a lo anticipado en el preludio. Por otro, certifica la imposibilidad de articular narrativamente la energía convocada por el texto, de suerte que la única vía de escape a toda la tensión acumulada a lo largo del film vendría a ser este brutal y hermoso estallido virulento.

La secuencia del bombardeo fue concebida y realizada con la intención de formar parte del final de la película, aunque después Coppola decidió que se limitara a servir de acompañamiento a los títulos de crédito.⁴⁰⁸ Más tarde, estas imágenes fueron eliminadas incluso de los títulos finales, que pasaron a presentarse sobre fondo negro. Desde entonces, el director siempre ha negado que este fuera el final de *Apocalypse Now*, e incluso parece que se ha sentido molesto cuando se le ha preguntado sobre el asunto. Con todo, la secuencia volvió a incluirse junto a los títulos de crédito en la edición en VHS del film, y ha seguido apareciendo como “material extra” en las diferentes ediciones en DVD.

En realidad, el papel jugado por esta secuencia en *Apocalypse Now* llega todavía más lejos: los planos nocturnos de la jungla ardiendo que aparecen tanto en la pesadilla de Willard como en el *flash-forward* del preludio provienen de este mismo material filmico. Extrañamente, se trata de un pasaje que ha sido excluido del texto, pero que a la vez, y de

⁴⁰⁸ La versión en 35 mm estrenada en los cines de Gran Bretaña en 1979 terminaba con los títulos de crédito pasando sobre las imágenes del bombardeo nocturno. Cf. FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 82.

manera inevitable, forma parte de éste. No en vano, aquella anotación de Coppola que señalaba el «FUEGO» como una de las «unidades básicas» de la película incluía la fórmula «bombardeos nocturnos».⁴⁰⁹ Y no hay otro bombardeo nocturno en el film.

Así pues, Coppola concibió un final —con dos variantes: una en la que Willard moría y otra en la que abandonaba la selva con vida— que, pese a no ser el de Milius, seguía siendo wagneriano, incluso más si cabe, ya que el bombardeo de la residencia de Kurtz, con sus inmensas llamaradas reflejadas en el río, evoca directamente la aparatoso destrucción del Walhalla que se describe en *Götterdämmerung*. Este final, aunque descartado por el propio director, sigue planeando sobre el texto.

Por otra parte, Coppola pensó en la posibilidad de que Willard asesinara y sustituyera a Kurtz al frente de su campamento-santuario. Esta alternativa no proviene de la obra de Wagner. Tampoco de la novela de Conrad. Sus fuentes son otras, tal y como revelaba el mismo director a Peter Cowie:

Así que, con ayuda de Dennis Jacob, decidí que el final podría ser el clásico mito del asesino que remonta el río, mata al rey y se convierte a su vez en rey: es el Rey Pescador, de *La rama dorada*. De alguna manera, es el padre de todos los mitos. Estaba tratando temas morales y no quería sólo el típico final al estilo de John Milius, donde el ejército norvietnamita ataca y se produce una gigantesca escena de batalla, en la que Kurtz y Willard luchan juntos y matan a Kurtz, etc., etc. Quería explorar la vertiente moral y cuando leí algunos pasajes de *La rama dorada* y después *From Ritual to Romance*, encontré muchas cosas sobre este tema. *La tierra baldía* y «Los hombres huecos», de T. S. Eliot, también parecían aptos para la conclusión de la trama.⁴¹⁰

Coppola se refiere, claro está, al mito-rito del bosque de Nemi que James G. Frazer recoge y estudia extensamente en *La rama dorada*:

En la Antigüedad este paisaje selvático fue el escenario de una tragedia extraña y repetida. En la orilla norteña del lago [...] estaba situado el bosquecillo sagrado y el

⁴⁰⁹ Véase p. 116.

⁴¹⁰ Entrevista mantenida por Peter Cowie con Coppola en 1987. Citado en COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., pp. 122-123.

santuario de *Diana Nemorensis* o Diana del Bosque. [...] Alrededor de cierto árbol de este bosque sagrado rondaba una figura siniestra todo el día y probablemente hasta altas horas de la noche: en la mano blandía una espada desnuda y vigilaba cautelosamente en torno, cual si esperase a cada instante ser atacado por un enemigo. El vigilante era sacerdote y homicida a la vez; tarde o temprano habría de llegar quien le matara, para reemplazarle en su puesto sacerdotal. Tal era la regla del santuario: el puesto sólo podía ocuparse matando al sacerdote y substituyéndole en su lugar hasta ser a su vez muerto por otro más fuerte o más hábil.⁴¹¹

Como apunta el director, esta misma temática mítico-ritual fue objeto de interés y reinterpretación tanto en *From Ritual to Romance* de Jessie Weston como en la obra poética de T. S. Eliot, en ambos casos con una reconocida influencia de la obra de Frazer. Y en ella se inspiró Coppola para hallar un final que parecía resistírsele.⁴¹² Lógicamente, al optar por este otro tipo de clausura el bombardeo del campamento resultaba incongruente, y por eso decidió eliminarlo.

En suma, podríamos afirmar que *Apocalypse Now* fue concebida por Milius para concluir a la manera de *Götterdämmerung*, y así lo recogió en parte Coppola, pero con posterioridad fue reescrita por el director para acabar al modo del mito-rito del bosque de Nemi. Y si bien ambos textos dejaron su poso en la película —cada uno en distinta medida—, lo más sorprendente es que en última instancia no termina como ninguno de los dos. Quizá de ahí provenga la perplejidad que a muchos les produce el final del film.

⁴¹¹ FRAZER, James G., *La rama dorada: Magia y religión* (edición abreviada por el autor [1922], traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano), México, Fondo de Cultura Económica, [1890] 1944, p. 23.

⁴¹² No obstante, a la hora de rodar el final hubo otro influjo determinante, inmediato al lugar de filmación, del que hablaremos después.

21.2.- Los libros de Kurtz.

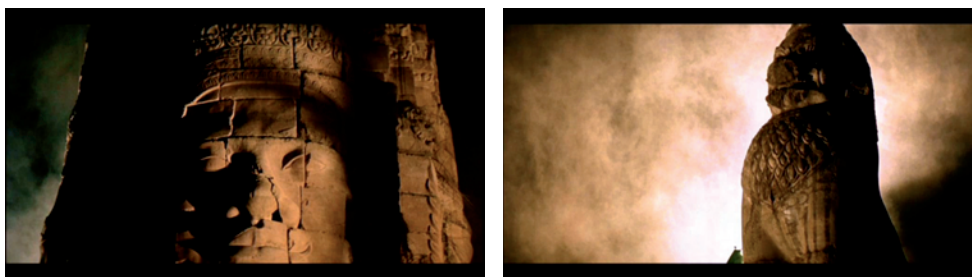
Para analizar el desenlace que finalmente se plasmó en *Apocalypse Now* hemos de retroceder al momento de la historia en que Willard era admitido en el círculo íntimo de Kurtz.⁴¹³

Allí, mientras se recupera de su cautiverio, el capitán atiende a los gestos y discursos del coronel, preparándose para recibir la revelación definitiva que ya conocemos.



Los componentes sacros del recinto son evidentes y reiterados: el uso constante del claroscuro en la iluminación, la presencia de unas majestuosas estatuas de reminiscencias budistas que ya habían sido anticipadas en otros momentos del film mediante fundidos encadenados, la aparición de varios relieves esculpidos de estilo similar, así como la introducción de una nueva escultura, también de porte regio, que representa un león.

⁴¹³ Cap. 33, “Está iluminado”, en el DVD.



Como reseñábamos en el capítulo quinto⁴¹⁴, el decorado que da forma al campamento de Kurtz se inspiró directamente en el complejo de palacios y santuarios de Angkor Wat. Dean Tavularis, diseñador de producción de la película, comentaba en un encuentro con Peter Cowie que para proyectar este decorado utilizó como referencia unas ilustraciones de la revista *National Geographic* dedicadas a esta joya del arte indochino.⁴¹⁵ Precisamente dicha publicación, en un reciente artículo divulgativo escrito por Richard Stone, explica lo siguiente acerca de Angkor:

El reino jemer perduró desde el siglo IX hasta el xv, y durante su apogeo dominó un extenso territorio del Sudeste Asiático, desde Myanmar (Birmania) en el oeste hasta Vietnam en el este. En Angkor, su capital, llegó a haber una población de 750.000 habitantes, ocupando un área comparable a la de cinco distritos de la ciudad de Nueva York, lo cual la convierte en el complejo urbano más extenso del mundo preindustrial.⁴¹⁶

Situada en la actual Camboya —igual que el refugio de Kurtz—, Angkor fue la grandiosa capital de un imperio que se extendía por toda Indochina. En otro lugar de su artículo, Stone detalla cuál era la verdadera función de esta ciudad:

Angkor era lo que los arqueólogos llaman una ciudad real-ritual. Sus reyes se autoproclamaron emperadores de la tradición hindú en el mundo y mandaron construir templos en su honor.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Véase p. 96.

⁴¹⁵ En una entrevista personal con Peter Cowie, en París el 4 noviembre de 1999; citado en COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 55.

⁴¹⁶ STONE, Richard, «Angkor, el colapso de una civilización milenaria», en *National Geographic Magazine España* (traducción de E. Almazán, C. Conde, C. Ros y V. Villacampa), vol. 25, núm. 1, Barcelona, RBA, Julio 2009, p. 8.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, p. 10.

En cuanto a las enigmáticas esculturas de los rostros, *National Geographic* afirma que fueron realizadas en una fase concreta del desarrollo de Angkor, ya no hindú sino budista:

Desde hace 800 años, casi 200 rostros monumentales de serena mirada coronan las torres del Bayon, construido por el rey budista Jayavarman VII. Tal vez fueron esculpidos a semejanza del rey, pero probablemente representan a Lokeshvara, un bodhisattva, persona que pospone la iluminación final para quedarse en la tierra y ayudar a los demás.⁴¹⁸

En medio del escenario descrito, una panorámica descendente y un par de fundidos encadenados permiten transitar desde las efigies sagradas a un travelling de aproximación hacia Willard, que escucha absorto la voz de Kurtz. Lo mismo hace, a su lado, el estrafalario reportero. El coronel, envuelto en una atmósfera de misticismo, lee en voz alta un poema. A su derecha, apoyado en un pilar, vemos un fusil de asalto.



El fotógrafo no iba desencaminado cuando a la llegada de Willard al campamento afirmaba que Kurtz es «un poeta guerrero».

Estos son los versos que recita el coronel:

—«Somos los hombres huecos, somos los hombres rellenos, reclinados juntos en una almohada rellena de paja. Nuestras voces secadas cuando susurramos son tranquilas y sin sentido, como el viento al mover la hierba seca o las patas de rata bajo los cristales del sótano.»

⁴¹⁸ VESSELS, Jane, «El imperio Jemer/Sudeste Asiático», en *National Geographic Magazine España*, óp. cit., «Suplemento de *National Geographic Magazine*, Julio 2009».

Se trata de la primera parte del poema *The Hollow Men*⁴¹⁹ de T. S. Eliot, un autor que ya había sido citado por el fotógrafo en el embarcadero y que, en consecuencia, ha de ser materia recurrente en el ámbito de Kurtz.

El reportero se dirige, inquieto, al capitán:

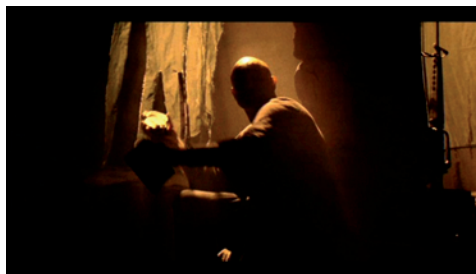
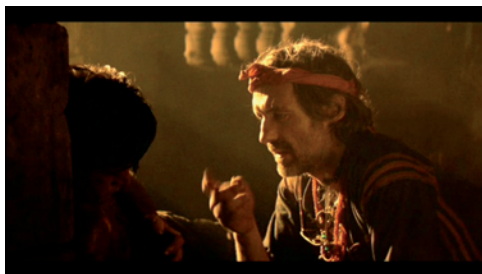
—¿Le está oyendo? Está iluminado.

Kurtz, además de un jefe, es para sus seguidores un *iluminado*, alguien poseedor de una sabiduría y una gracia divina de la que los demás pueden llegar a beneficiarse, como aquel *bodhisattva* con el que era identificado Jayavarman VII en las esculturas de Angkor.

El coronel sigue recitando *Los hombres huecos*:

—«Figura sin sombra, forma sin color, fuerza paralizada, gesto sin movimiento, miradas cruzadas...»

El fotógrafo interrumpe de nuevo con una exaltada disquisición sobre lo que él llama «la física y la lógica dialéctica» que se desprendería de los discursos de Kurtz. Éste, harto de sus injerencias, le lanza un bulto y lo manda callar a gritos.



Antes de irse, el histriónico personaje pronuncia atropelladamente estas frases:

—Así, así se acaba siempre en este puto mundo. ¡Fijese en qué situación nos encontramos! ¡Bang! Y no por una explosión, por un simple gimoteo. Yo me marchó...

⁴¹⁹ *The Hollow Men*, I, 1-18: «We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas! / Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless / As wind in dry grass / Or rats' feet over broken glass / In our dry cellar / Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion; / Those who have crossed / With direct eyes, to death's other Kingdom / Remember us - if at all - not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men / The stuffed men.» ELIOT, T. S., *The Hollow Men* [1925], en *The Waste Land and Other Poems* (selección de Helen Vendler), Nueva York, Signet Classic, 1998, pp. 60-65.

Tales palabras —que aluden al final del mismo poema que estaba leyendo el coronel⁴²⁰— constituyen un certero augurio, dado que el film no se cerrará con «una explosión» —no con un bombardeo—, sino con «un simple gimoteo», como tendremos ocasión de comprobar.

Este breve episodio concluye con un fundido encadenado que parte desde la imagen de Kurtz y termina en un *gran primer plano* del pétreo rostro sagrado. La identificación entre ambas figuras es una constante en este segmento del film: en realidad son una misma.



Tras un efímero fundido a negro, aparece Willard en la habitación del coronel contemplando sus objetos personales: una guerrera, un estuche de condecoraciones, las fotografías de su mujer y su hijo. Alcanzamos así un punto de la narración que ya hemos tratado en el capítulo precedente.⁴²¹ Señalábamos entonces que sobre la mesilla de Kurtz había unos libros, aunque no precisábamos sus títulos. Veamos ahora cuáles son: por un lado, tenemos la *Santa Biblia* y un libro difícil de identificar; por otro, dispuestos de forma que permiten apreciar muy bien sus portadas, *The Golden Bough*⁴²² de James G. Frazer y *From Ritual to Romance*⁴²³ de Jessie Weston, esto es, las dos fuentes en las que, junto a los poemas de Eliot, Coppola decía haberse basado para componer el final de su película.

⁴²⁰ «This is the way the world ends / This is the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper.» *The Hollow Men*, V, 95-98.

⁴²¹ Aquí daba comienzo nuestro análisis de la *revelación negra* de Kurtz, véase. p. 414 y ss.

⁴²² *La rama dorada* se publicó originalmente en dos volúmenes en 1890. Entre 1907 y 1914 vieron la luz los doce volúmenes de su edición monumental. Finalmente, en 1922 apareció una edición abreviada por el autor en un solo volumen. Esta última versión es la más difundida y la que aparece sobre la mesa de Kurtz.

⁴²³ *From Ritual to Romance*, que no cuenta con traducción al español, fue publicado en Inglaterra en 1920. A mediados de los años cincuenta fue editado en los Estados Unidos por Double Day-Anchor Book; precisamente esta edición es la que vemos en pantalla.



Al lado de estos volúmenes distinguimos un oscuro cuchillo militar. La violencia latente en esta arma de combate se yuxtapone al conocimiento representado por los libros, de la misma manera que poco antes aparecía un fusil de asalto mientras Kurtz recitaba *Los hombres huecos*. ¿Alude este cuadro a un *saber de la violencia* del cual el coronel estaría en posesión? Esto es, en efecto, lo que constatábamos al examinar el largo monólogo que sigue a este plano, un pasaje en el que Kurtz revela la verdad que para él subyace en la violencia y el horror.

Pero, ¿qué tipo de conocimientos y saberes encierran estos libros? Observemos cuáles son sus contenidos generales: la *Biblia* es el gran texto sagrado de la cultura occidental y recoge la mayor parte de la tradición religiosa judeocristiana; *La rama dorada* es un célebre y vasto trabajo etnológico en el que se reúnen y analizan multitud de referencias sobre el pensamiento mágico y religioso universal; *From Ritual to Romance* es un ensayo que intenta desvelar unas supuestas conexiones entre las leyendas medievales del Santo Grial y ciertos ritos y mitos primitivos estudiados en la obra de Frazer. En cuanto al libro no identificado que aparece apoyado en la *Biblia*, según Peter Cowie⁴²⁴ sería *Los sonámbulos* de Arthur Koestler⁴²⁵, un estudio histórico-especulativo sobre las distintas concepciones y paradigmas del cosmos que se sucedieron desde los tiempos de Babilonia

⁴²⁴ Cf. COWIE, Peter, *El libro de Apocalypse Now*, óp. cit., p. 231.

⁴²⁵ KOESTLER, Arthur, *The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of the Universe*, Londres, Hutchinson, 1959. (Trad. esp.: *Los sonámbulos: Origen y desarrollo de la cosmología*, 2 vols., Barcelona, Salvat, 1989).

hasta Newton. En cambio, Karl French⁴²⁶ afirma que es *Fausto* de Goethe. Por el aspecto del libro y por lo poco que puede discernirse en su lomo, más bien parece este último.⁴²⁷

En cualquier caso, se trata de unos textos que, de una forma u otra, remiten al intrincado territorio de lo religioso y lo mítico. Y esto es algo que viene a abundar en la aspiración expresada por Coppola en aquella reveladora nota que hace referencia a los elementos básicos de su película, es decir, que *Apocalypse Now* entroncaría con un sustrato cultural dominado fundamentalmente por lo *mítico*.⁴²⁸

Sin embargo, más allá de esta consideración genérica, hemos de preguntarnos por la relación existente entre los libros de Kurtz —lo que en ellos se recoge— y el final de la historia contada en el film. Tal vez, si especificáramos un poco más su contenido seríamos capaces de hallar alguna respuesta.

Sabemos que en la *Biblia* —pese a la diversidad de temas y orientaciones doctrinales que en ella se exponen— todo acaba por conducir al sacrificio del Hijo de un Dios (único, por otra parte) y el consiguiente efecto redentor sobre la Humanidad. También sabemos que esta misma colección de textos sagrados contiene un libro a modo de epílogo —citado en el título de la película y al cual nos hemos referido en diversas ocasiones— que anuncia proféticamente un devastador Fin del Mundo seguido de una segunda venida del Hijo de Dios a la Tierra que traerá consigo una definitiva etapa de renovación y gloria.

En *La rama dorada*⁴²⁹ Frazer pone en marcha un exhaustivo proceso de investigación de carácter comparado con el propósito de esclarecer un misterioso rito —un

⁴²⁶ Cf. FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., p. 87.

⁴²⁷ En una entrevista con Richard Thompson que ya hemos citado [p. 285], John Milius incluía a Fausto en la larga lista de personajes de los que el capitán Willard sería una amalgama. De hecho, el lazo establecido en la parte final del film entre Willard y Kurtz recuerda un tanto al pacto que Fausto sella con Mefistófeles con la intención de adquirir un conocimiento superior, inasequible a la ciencia humana y caracterizado expresamente como diabólico.

⁴²⁸ Véase p. 122.

⁴²⁹ El título lo toma Frazer de la *Eneida*, donde la Sibila de Cumas se refiere a un *ramo dorado* oculto en medio del bosque que Eneas debe encontrar y llevar consigo antes de iniciar su descenso al Averno. Cf. *Eneida*, VI, 139-149. Frazer sitúa dicho elemento en un contexto de culto a los árboles y a la naturaleza. Cree que el ramo sería en realidad muérdago y que representaría el espíritu del árbol sagrado, probablemente un roble, que el rey-sacerdote de Nemi vendría a encarnar en el rito. Cf. FRAZER, James G., *La rama dorada*, óp. cit., pp. 785-796.

tanto marginal, por cierto— de la Antigüedad: el homicidio periódico del viejo sacerdote que moraba en el bosque sagrado de Nemi y su sustitución por parte del joven que le había dado muerte, el cual a su vez sería asesinado y reemplazado por otro aspirante en el momento oportuno. A lo largo de su estudio, Frazer repara en la existencia de ritos análogos en culturas primitivas, en los que se produce la muerte violenta y la sustitución de toda una serie de reyes divinizados (o de figuras afines) con el propósito de garantizar el vigor y la continuidad del orden natural o social.⁴³⁰ Así, por ejemplo, cuenta que:

A los reyes del fuego y del agua en Camboya no se les permite morir de muerte natural y, por esto, cuando alguno de estos reyes místicos está seriamente enfermo y los jefes de la familia piensan que ya no podrá recobrar la salud, lo apuñalan. Las gentes del Congo creían [...] que si su pontífice el Chitomé moría de muerte natural, el mundo perecería y la tierra, que sólo se sostenía por su poder y su virtud, sería aniquilada inmediatamente. En consecuencia, cuando caía enfermo y creían posible su muerte, el hombre destinado a ser su sucesor entraba en la casa pontifical con una cuerda o una maza y lo estrangulaba o aporreaba hasta matarle.⁴³¹

Frazer concluye que este mismo tipo de *pensamiento mágico* —tal y como él lo define— que busca garantizar el equilibrio y la renovación de la naturaleza es el que anima el trasfondo del rito del bosque de Nemi, conformando una suerte de vestigio de primitivismo en la Italia clásica.⁴³²

Por su parte, en *From Ritual to Romance* Jessie Weston cree descubrir, partiendo precisamente del trabajo de Frazer, una disimulada pero tangible conexión entre el ciclo bretón de leyendas artúricas —más en concreto, las que hacen referencia a la búsqueda del Santo Grial— y ciertos rituales primitivos relacionados con la fertilidad y la restauración de la naturaleza. El fundamento de tales ritos consistiría, como hemos visto, en el asesinato de un rey anciano y su reemplazo por otro más joven capaz de asegurar la correcta sucesión de

⁴³⁰ Cf. *ibíd.*, «Capítulo XXIV: Occisión del rey divino», pp. 312-332.

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 314.

⁴³² Cf. *ibíd.*, p.785 y ss.

los ciclos naturales y el consiguiente éxito de las cosechas. Así, en un momento en el que se discutía si la procedencia de las leyendas del Grial era atribuible al cristianismo o la tradición celta, Weston se decanta por un origen mucho más primitivo:

[...] I am firmly and entirely convinced that the root origin of the whole bewildering complex is to be found in the Vegetation Ritual, treated from the esoteric point of view as a Life-Cult, *and in that alone*. Christian Legend, and traditional Folk-Tale, have undoubtedly contributed to the perfected romantic *corpus*, but they are in truth subsidiary and secondary features; [...]⁴³³

[Estoy firme y totalmente convencida de que el origen último de todo este desconcertante conjunto se encuentra en el Ritual de Vegetación, tratado desde el punto de vista esotérico como un Culto a la Vida, *y sólo allí*. La leyenda cristiana y el cuento popular tradicional han contribuido sin duda al *corpus* romántico perfeccionado, pero en realidad son rasgos subsidiarios y secundarios;]

Desde esta particular perspectiva, el elemento central de los relatos del Grial resultaría ser un personaje llamado el Rey Pescador:

He is not merely a deeply symbolic figure, but the essential centre of the whole cult, a being semi-divine, semi-human, standing between his people and land, and the unseen forces that control their destiny.⁴³⁴

[No es sólo una figura profundamente simbólica, sino el centro esencial del culto entero, un ser semi-divino, semi-humano, situado entre su pueblo y la tierra, y las fuerzas invisibles que controlan sus destinos.]

El Rey Pescador, también conocido como Rey Tullido⁴³⁵, es presentado en estas historias como un anciano enfermo o herido a quien el héroe del relato, un joven caballero

⁴³³ WESTON, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Nueva York, Anchor Book, [1920] 1957, p. 163.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.136.

⁴³⁵ Sobre el Rey Pescador, Carlos Alvar explica lo siguiente en su diccionario dedicado a la "Materia de Bretaña": «Con este apelativo se designa a numerosos personajes pertenecientes todos ellos a la misma estirpe y que son, en definitiva, los guardianes del Grial. En gran parte de los textos se identifica al Rey Pescador con el Rey Tullido. [...] Se llama Rey Tullido porque recibió una herida entre los muslos. [...] Es posible que en su origen fuera una lanza la que causó la herida, pues sólo el contacto con la lanza de Longinos parece ser capaz de devolver la fortaleza y la salud al Rey Tullido; en todos los casos será decisiva la presencia de Galaz para el restablecimiento de este enigmático personaje.» ALVAR, Carlos, *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 239-241.

—ya sea Gawain, Perceval o Galaz—, encuentra postrado en Cobernic, el remoto castillo donde se halla el Santo Grial, al final de su viaje de búsqueda. La llegada del caballero a Cobernic, su acercamiento a los misterios del Grial y su actuación sobre el anciano provoca la inmediata curación de éste último. Veamos, por ejemplo, lo que sucede en *La Queste du Saint Graal* cuando el joven y puro Galaz llega, tras un larguísimo y arduo periplo, a la residencia del Rey Pescador:

Galaz se acercó a la lanza que estaba puesta encima de la mesa, tocó la sangre y después se dirigió al Rey Tullido y le untó con ella las piernas en donde había sido herido. Éste se vistió al momento y salió del lecho sano y salvo.⁴³⁶

En algunos textos esta curación trae como consecuencia la restauración de la Tierra Devastada, un reino baldío, arrasado por la guerra, la peste o el hambre, en consonancia con la enfermedad y la extrema vejez del rey.⁴³⁷ De manera que la sanación del monarca significará el restablecimiento del reino. Este hecho constituye el principal punto de apoyo de la teoría de Weston: al igual que en los ritos de culto a la naturaleza, cuando el joven sucede al anciano la tierra se renueva y vuelve a florecer. Sólo que, en opinión de esta autora, en las leyendas del Grial se habría sustituido el sacrificio del rey enfermo por su cura milagrosa, en una suerte de enmascaramiento inducido (o impuesto) por la implantación del cristianismo en las Islas Británicas.⁴³⁸

⁴³⁶ ALVAR, Carlos (Trad.), *La búsqueda del Santo Grial [Ciclo de la Vulgata, IV parte]* (introducción y traducción de Carlos Alvar [1986]), Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 319.

⁴³⁷ Según Carlos Alvar, «uno de los motivos que más han pervivido de la tradición artúrica (baste recordar *The Waste Land* de T. S. Eliot) es la devastación mágica de una tierra a causa de un acto determinado, generalmente de sentido maligno o equivocado. De este modo, como si de un castigo bíblico se tratara, los reinos de Lambor y Varlán, que se hallaban en guerra entre sí, sufren una tremenda pestilencia, sus tierras se vuelven improductivas y sus ríos dejan de llevar peces [...] Una situación similar acontece al reino de Listenois cuando Balaaín hiere en el muslo a su rey, Pellehan, con la Lanza Vengadora [...] Listenois es llamado en adelante el Reino de la Tierra Devastada o de la Tierra Foránea [...]» ALVAR, Carlos, *Breve diccionario artúrico*, óp. cit., p. 259.

⁴³⁸ Cf. WESTON, Jessie L., *From Ritual to Romance*, óp. cit., pp. 109-110 y 203-209.

En las tres fuentes comentadas —la *Biblia*, *La rama dorada* y los ritos de occisión del rey divino, *From Ritual to Romance* y su peculiar exégesis de las leyendas del Grial— detectamos un par de aspectos recurrentes que, a la postre, son los que nos permitirán confrontar el final de *Apocalypse Now* con el contenido de estos libros: en primer lugar, en todos los casos se habla del asesinato —ritual, no azaroso— de un personaje sagrado; en segundo lugar, y como consecuencia directa de dicho sacrificio, se reporta el advenimiento de una etapa de renovación universal, ya sea ésta espiritual o biológica (aunque para el pensamiento mítico es imposible separar con claridad ambas facetas).⁴³⁹

En cuanto a la poesía de T. S. Eliot —la otra fuente literaria nombrada por Coppola y explícitamente presente en la película—, debemos destacar la influencia que ha ejercido en ella la temática del Grial y la figura del Rey Pescador, tamizadas, eso sí, por el filtro de Frazer y Weston. Esto es especialmente válido en el caso de *The Waste Land* [*La Tierra Devastada*, por lo general traducida al español como *La tierra baldía*], una obra cuyo título habla por sí solo y que, según reconoce el propio autor, es gran medida deudora tanto de *La rama dorada* como de *From Ritual to Romance*.⁴⁴⁰ Ya en los primeros versos del poema se aprecian claras alusiones a la vegetación y los ciclos de la naturaleza:

⁴³⁹ Existe, no obstante, una diferencia sustancial entre la *Biblia* y los otros dos casos. En los ritos de muerte y sustitución de los reyes sagrados a los que se refieren Frazer y Weston los personajes sacrificiales se suceden cíclicamente una y otra vez. Se trata, por tanto, de una estructura mítica de tipo circular, propia de las culturas primitivas y cuyo principal efecto sería la perpetuación de una determinada realidad antropológica. En cambio, en la *Biblia* la figura sacrificial —el Hijo de Dios— no accede al desempeño de su papel tras asesinar a otro personaje de características similares, sino que su encarnación —sin la cual no habría muerte posible— y posterior sacrificio constituye un acontecimiento sin precedentes que responde a una alianza —a una promesa— establecida por su Padre celestial con los hombres. Tampoco tras su muerte habrá nadie que venga a sucederle a fin de mantener circularidad alguna: el ritual simbólico de la Eucaristía bastará para actualizar el sacrificio original. Asimismo, la resurrección del Hijo y la promesa de una segunda y definitiva venida al mundo convertirán su muerte en un hecho de consecuencias irreversibles. Nos encontramos, pues, ante una estructura radicalmente distinta a la anterior que traza un horizonte ya no estático y circular, sino dinámico y lineal: un horizonte propiamente *histórico*. De ahí que los relatos del Grial, unas leyendas impregnadas de misticismo cristiano, no acaben de encajar en el modelo de los ritos primitivos, por más que Weston —empeñada en atribuir una autenticidad a los rituales de culto vegetal que parece incapaz de apreciar en el propio corpus mitológico artúrico— lo pretenda.

⁴⁴⁰ Así lo advierte Eliot en sus prolijas anotaciones al poema: «Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Macmillan). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better

April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.⁴⁴¹

[Abril es el mes más cruel: engendra / lilas de la tierra muerta, mezcla / recuerdos y
anhelos, despierta / inertes raíces con lluvias primaverales. / El invierno nos mantuvo cálidos,
cubriendo / la tierra con nieve olvidadiza, nutriendo / una pequeña vida con tubérculos
secos.]⁴⁴²

Aunque las confluencias entre *Apocalypse Now* y el citado poema no acaban ahí. *The Waste Land* congrega buena parte de los referentes textuales que han ido suscitándose durante el análisis del film: la *Biblia*, *La Divina Comedia*, la obra de Wagner, e incluso indirectamente (a través de una cita del *Satiricón* de Petronio) la *Eneida*. Al leer éste y otros poemas de Eliot atendiendo a sus múltiples componentes intertextuales resulta difícil no pensar en el *Ulyses* de Joyce y su particular relación con la epopeya homérica.⁴⁴³ Hasta tal punto llega la afinidad —en el fondo y en la forma— entre ambos trabajos literarios que *The Waste Land* podría considerarse algo así como el correlato poético de dicha novela. Pero esto no ha de extrañarnos, al fin y al cabo las producciones de estos dos autores

than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough*; I have used especially the two volumes *Adonis*, *Attis*, *Osiris*. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognize in the poem certain references to vegetation ceremonies.» Cf. ELIOT, T. S., *The Waste Land* [*A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*] (edición e introducción de Valerie Eliot [1971]), San Diego, Harvest, [1922] 1994, "Notes", p. 147.

⁴⁴¹ *The Waste Land*, I, "The Burial of the Dead", 1-7.

⁴⁴² Traducción de Agustí Bartra; en *Saltana: Revista de literatura y traducción* [on-line], núm. 2, vol. 2, 2005-2008, en <http://www.saltana.org/2/tsr/52.htm>

⁴⁴³ A esta relación nos hemos referido ya, véase pp. 283-284.

conforman las más influyentes manifestaciones de la literatura de vanguardia en el ámbito anglosajón.

Por otro lado, también *El corazón de las tinieblas* está muy presente en la obra poética de Eliot, para quien Conrad era un escritor fundamental.⁴⁴⁴ Seguramente fue esta presencia la que hizo reparar a Dennis Jakob —el consejero de Coppola en esta materia⁴⁴⁵— en la poesía de Eliot y, a través de ella, en las teorías de Frazer y Weston. Si bien los vericuetos de la referida genealogía no dejan de ser un asunto menor: lo relevante para nuestro análisis es que todos estos textos terminaron por darse cita en *Apocalypse Now*.

⁴⁴⁴ Valga como ejemplo el epígrafe que encabeza *The Hollow Men*, en el que se recoge una frase de la novela de Conrad: «*Mistah Kurtz- he dead.*» También *The Waste Land*, en una primera versión, comenzaba con un fragmento de *El corazón de las tinieblas*, aunque esta cita desapareció en las posteriores ediciones impresas: «Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, —he cried out twice, a cry that was no more than a breath— ‘The horror! The horror!’» ELIOT, T. S., *The Waste Land [A Facsimile and Transcript of the Original Drafts...]* óp. cit., p. 3.

⁴⁴⁵ Karl French cuenta que Jakob conoció a Coppola en la Escuela de cine de la UCLA; más tarde se haría amigo de Jim Morrison, que también había estudiado allí. Durante la producción de *Apocalypse Now* fue algo así como el asesor cultural e intelectual del director, sugiriendo los elementos y referentes mítico-literarios del final de la película que no estaban en el guión de Milius. Incluso llegó a participar en el montaje de esta parte del film. En los títulos de crédito aparece como “Creative consultant”. Cf. FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, óp. cit., pp. 141-142.

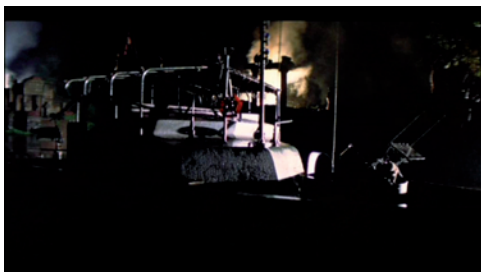
22.- Al final, el horror.

22.1.- La muerte del rey.

Como recordaremos, justo tras la *revelación negra* de Kurtz daba comienzo una fiesta indígena en la explanada situada a los pies de su templo-residencia.⁴⁴⁶ El búfalo que veíamos descender desde el lugar del coronel va a desempeñar un papel decisivo en esta celebración, puesto que es conducido por varias personas hasta el centro de la multitud y rodeado por los danzantes, entre los que se encuentra Lance, convertido en un nativo más.⁴⁴⁷ Infinidad de hogueras, antorchas y velas iluminan la explanada. De vez en cuando estalla algún relámpago, anunciando la proximidad de la lluvia.



Entretanto, Willard se encuentra en la patrullera, reflexionando mientras manipula un cuchillo militar. Está muy cerca de la concurrencia festiva, ya que el sonido de los cánticos y el resplandor de las fogatas alcanzan su posición.



⁴⁴⁶ Capítulo 34, “El sacrificio del caribú”, del DVD.

⁴⁴⁷ Recordemos que el joven oficial de Nha-Trang se refería a los hombres que siguen a Kurtz como «ese ejército *montagnard* suyo». El término *montagnard* [habitante de la montaña, en francés] designa a varios grupos étnicos, de costumbres agrestes, distribuidos por las tierras altas de Vietnam y Camboya.

En la banda sonora comienza a percibirse levemente la música de *The End*, confundiéndose al principio con la percusión de tipo étnico que proviene del campamento. La radio de a bordo emite varias veces un mensaje de Nha Trang que intenta contactar con la tripulación del barco. El capitán no contesta a la llamada. Se introduce entonces su voz *over*:

—Podían ascenderme a comandante por esto. Y la verdad es que ya no me sentía parte de su ejército. Todo el mundo quería que lo hiciera. Él más que nadie. Tenía la impresión de que él esperaba que yo le quitara el dolor. Sólo quería morir como un soldado, con la cabeza alta. No como un pobre y vil renegado, sin honor.

Coincidiendo con estas palabras, un plano tomado desde la posición de Willard —a punto de saltar al agua— muestra la escultura de un león en lo alto de la escalinata del embarcadero.



Está claro que Willard se dispone a acabar con Kurtz. Pero no lo va a hacer, ni mucho menos, cumpliendo las órdenes de los generales de Nha Trang. La decisión de matar al coronel no parte de una determinada cadena de mando —a la que el capitán, siguiendo los pasos de Kurtz, ha dejado de estar sujeto— sino de una especie de voluntad universal [«Todo el mundo quería»] en el seno de la cual destaca poderosamente la del propio Kurtz [«Él más que nadie»].

El coronel es un hombre enfermo, envejecido y dolido por tantas experiencias terribles como las que ha vivido. Su ciclo —su reinado— está exhausto y exige imperiosamente una renovación. Sin embargo, no puede morir de cualquier forma —por causas naturales, por ejemplo—, su final ha de ser digno de él: debe poseer el carácter

violento que corresponde a alguien que ha consagrado su vida a la violencia y cuyo tiránico poder proviene precisamente de ella. Ésta es al menos la lógica que se perfila en el film, siguiendo el texto de Frazer y la interpretación que Weston hace de la figura del Rey Pescador.

De hecho, tal y como se desprende tanto de sus actuaciones y discursos como de su repetida identificación con las regias esculturas —incluyendo la última que ha aparecido sobre las escalinatas—, Kurtz posee las características que según René Girard definen a los reyes sagrados sacrificiales:

El rey sagrado también es un monstruo; es a un tiempo dios, hombre y animal salvaje. Aunque lleguen a degradarse a simple retórica, las apelaciones que designan en él al león o al leopardo se arraigan como todas las demás significaciones religiosas en la experiencia del doble monstruoso y de la unanimidad fundadora. Monstruosidad moral y monstruosidad física aparecen ahí no menos confundidas y mezcladas. Al igual que Edipo, el rey es a un tiempo el extranjero y el hijo legítimo, el hombre del interior más íntimo y del exterior más excéntrico, del modelo simultáneo de una incomparable dulzura y del máximo salvajismo. Criminal e incestuoso, está por encima y más allá de todas las reglas que instaura y hace respetar. Es a la vez el más cuerdo y el más loco, el más ciego y el más lúcido de todos los hombres.⁴⁴⁸

A continuación, la voz de Willard expone sin ambages el origen último del impulso que le ha de llevar a matar a Kurtz:

—Hasta la propia jungla deseaba su muerte. Porque era de ella de donde emanaban sus órdenes.

En este instante *The End* se escucha con toda claridad, entremezclado con los ruidos de la selva y el rumor de la fiesta cercana.

A lo largo del film hemos visto surgir la figura de una naturaleza divinizada encarnada en la jungla —en la estela de lo que sucedía en *El corazón de las tinieblas*.

⁴⁴⁸ GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1972] 1995², pp. 262-263.

También hemos contemplado toda una serie de matanzas y macabros rituales consagrados a esta misma figura. Ahora Willard acaba de referirse a una selva abiertamente personificada y deseosa de muerte. Todo ello nos permite reparar en un elemento clave de los Ritos de Vegetación estudiados en las obras de Frazer y Weston, un elemento al que ambos prestaron escasa atención, por más que resulte palmario: en el trasfondo del cruento rito del bosque de Nemi no se halla una mera abstracción —al estilo del espíritu del árbol o del cándido anhelo de concitar unos armoniosos ciclos naturales—, sino una diosa salvaje de la naturaleza. El santuario al que estaba consagrado el rey sacerdotal sacrificado cíclicamente en Nemi era el de «Diana *Nemorensis* o Diana del bosque»⁴⁴⁹, es decir, una diosa selvática muy similar a la que dicta las órdenes de Kurtz. Desde esta perspectiva, el coronel vendría a ser el rey sacerdotal que rige el templo de una diosa-jungla. Y ésta, como en Nemi, exige sangre, incluso (o sobre todo) la de su más fiel servidor.

A partir de aquí, los acontecimientos se precipitan. El capitán emerge del agua junto a la orilla, envuelto en vaho e iluminado por el resplandor de los fuegos encendidos en la explanada. Su rostro está maquillado de verde camuflaje —el color de la jungla—, como lo estaba el de Kurtz cuando decapitó a Chef. El destello de un relámpago irrumpe en mitad del plano.

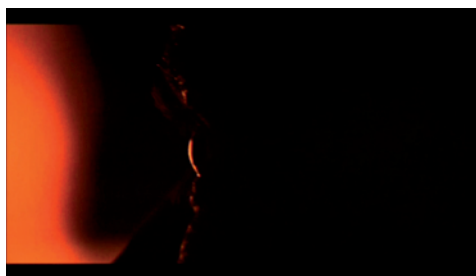


⁴⁴⁹ Sobre el culto a Diana en Nemi, Frazer aporta algunos detalles muy interesantes. Al parecer de origen extranjero —cuentan que fue llevada a Italia desde la Taúride por Orestes—, esta diosa estuvo asociada desde tiempos remotos a la práctica de sacrificios humanos. Asimismo, «se deduce que la consideraban como cazadora y además que bendecía a los hombres y mujeres con descendencia, y que concedía a las futuras madres un parto feliz. También [...] el fuego jugaba una parte importante en su ritual, pues durante el festival anual [...] su bosquecillo se iluminaba con multitud de antorchas cuyos rojizos resplandores se reflejaban en el lago.» Cf. FRAZER, James G., *La rama dorada*, óp. cit., pp. 24-25.



Willard renace del agua convertido en verdugo. La expresión de su cara trasluce la violencia que se late en su interior.

Esta poderosa imagen —una de las más repetidas y recordadas de la película— nos trae a la memoria otras que veíamos durante el preludio. En concreto, aquellos dos planos que mostraban, respectivamente, al capitán empapado con el rostro cubierto de pintura y el detalle de su ojo alumbrado por el fuego.⁴⁵⁰

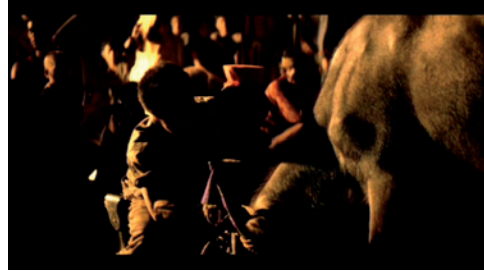


En su momento decíamos que estas imágenes aludían de forma anticipada al final del film. Aunque, bien mirado, también podrían tomarse a la inversa. En realidad, *preludio* y *epílogo* son dos pasajes fuertemente interconectados, cada uno de los cuales es el origen y a la vez el corolario del otro. La música de *The End* que se escucha en buena parte de la

⁴⁵⁰ El tercero de los apartados que integran *The Waste Land* lleva por título “The Fire Sermon” [“El sermón del fuego”], en referencia al célebre discurso pronunciado por Buda en la colina de Gayasisa. Aunque sea lejanamente, el *plano detalle* del ojo encendido de Willard parece evocar algo de estas palabras: «El ojo, monjes, arde; las formas arden; la consciencia visual arde; las impresiones recibidas por el ojo arden; y las sensaciones agradables, desagradables o neutras que surgen dependiendo de las impresiones recibidas por el ojo también arden. Y ¿en qué arden? Arden en el fuego de la pasión, digo, en el fuego del odio, en el fuego de la ilusión; arden en nacimiento, vejez, muerte, aflicción, lamentación, dolor, pesar y desesperación.» *Ādittapariyāya Sutta* o *Sermón del fuego* [*Mahāvagga* 1.21], (traducción de Upāsaka Pālita [2004] y revisión de Upāsikā Shou Chi [2006]); «Bhāvanā Vandana», Bhavana Society, High View, 1999, en http://appamatta.googlepages.com/tpk_adittapariyaya_sutta.htm

secuencia que nos ocupa —el *crescendo* final del tema, acentuadamente psicodélico— es la mejor muestra de ello.

Kurtz, que contemplaba desde arriba el inicio de la fiesta indígena, se dirige al interior de su residencia. Simultáneamente, en la explanada preparan al búfalo para su sacrificio. La silueta de este mismo animal y la del coronel se yuxtaponen en el umbral del templo.



Las piezas van encajando: cada cual ocupa su lugar en este drama.

Sin prisa, Willard se aproxima a la residencia de Kurtz provisto de un enorme machete nativo. La lluvia ha comenzado a caer sobre el campamento.



Esta arma no reglamentaria, tan primitiva como el nuevo aspecto de su portador, denota la ancestral función que en breve va a desempeñar. Por su parte, la lluvia anuncia el drástico cambio —¿la renovación?— que está a punto de producirse.

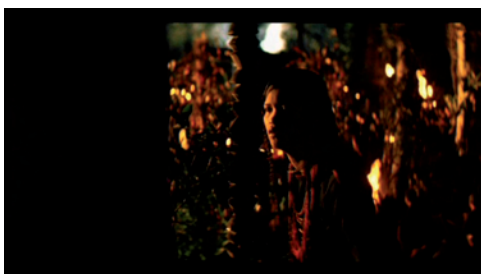
Tras acabar con la guardia del recinto, Willard accede a la estancia de Kurtz. Lo encuentra leyendo un mensaje por radio.



Kurtz: Entrenamos jóvenes para matar a la gente, pero sus jefes no les dejan escribir «joder» en los aviones porque... es obsceno.

Hasta el último instante, el coronel siente la necesidad de propagar sus ideas, y por ello las emite por radio, al igual que hacía en los mensajes reproducidos en Nha Trang. Como en aquellos discursos, se dedica a denunciar la hipocresía, a poner en evidencia las contradicciones de unos mandos que ordenan la ejecución de actos horribles y al mismo tiempo se preocupan por guardar las formas. Precisamente este desprecio por las convenciones confiere a Kurtz un aura de sacralidad.

La joven concubina del coronel acude al templo sobresaltada: ha percibido que algo terrible va a ocurrir. En la explanada, un refulgente machete pende sobre el espinazo del búfalo.

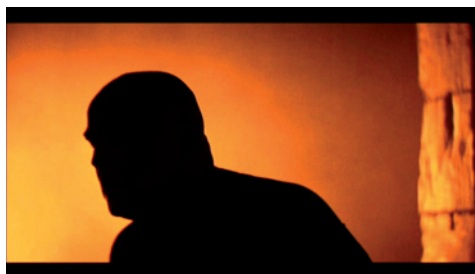
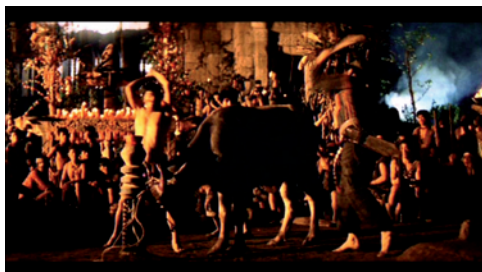


Willard se acerca al coronel por detrás. Al llegar a su altura, lo contempla con gesto grave y cargado de una tensión extrema. Kurtz, en cambio, recibe al capitán con absoluta tranquilidad: al parecer, lo estaba esperando.

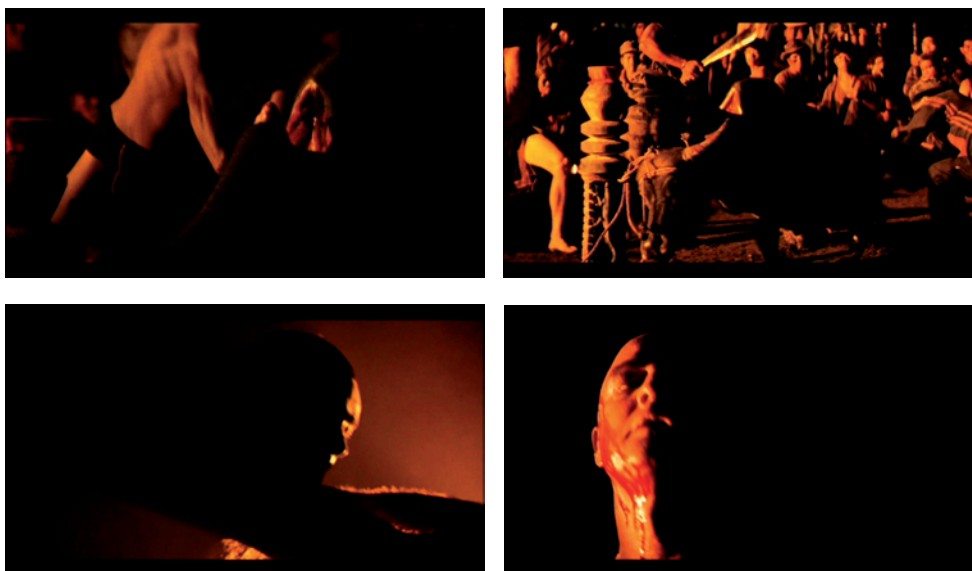


Diríase que, como el búfalo, aguarda pasivamente su sacrificio.

Se inicia entonces un montaje paralelo que muestra dos acciones íntimamente ligadas: por un lado, los nativos sacrifican al búfalo; por otro, Willard acaba con la vida de Kurtz de manera muy parecida a la empleada por la multitud con su bestia sagrada.



El búfalo es literalmente despedazado bajo los golpes de unos grandes machetes. Willard hace lo propio con el coronel. En ambos casos, la acción se extiende en el tiempo y se intensifica mediante un montaje sin *raccord* repleto de repeticiones y de planos ralentizados.



El enloquecido *crescendo* de *The End* que venía sonando alcanza su máxima intensidad en los momentos culminantes del sacrificio.

El animal se desploma. A la vez, cae la mole de Kurtz.



Las analogías entre las dos hecatombes son tan marcadas que conforman una sola.

Los aspectos más reales de esta muerte violenta —que, por motivos evidentes, no podían fotografiarse sobre Marlon Brando— han quedado recogidos en el cuerpo de un animal descuartizado vivo: las carnes del búfalo se abren, la sangre brota, incluso se esparcen los excrementos contenidos en sus intestinos. Más allá de la representación —o más acá de

ésta—, los planos tomados en la explanada ofrecen las huellas de una muerte real, lo que otorga una fuerza extraordinaria a este fragmento.⁴⁵¹

Esta impactante operación de montaje recuerda sobremanera a la que realizara Eisenstein al final de *La huelga*⁴⁵². Revisemos dicha secuencia: los obreros rebeldes son perseguidos por los soldados hasta las afueras de la población, donde acaban siendo acribillados en masa. Los planos que muestran la masacre se intercalan, sin aparente justificación narrativa, con imágenes de un buey degollado en un matadero. Ambas acciones —la representada y la abiertamente real— se articulan en paralelo a través de un montaje fragmentado y reiterativo —repleto de planos breves que con frecuencia alternan el *plano general* y el *primer plano*— en el que se manifiesta una muy escasa preocupación por el *raccord* formal.



⁴⁵¹ Nótese que para obtener estas imágenes se filmó realmente el sacrificio de un animal. Es muy probable que hoy en día —asentado en Occidente el imperio de lo políticamente correcto— no se permitiera rodar tal escena. Por otro lado, Eleanor Coppola cuenta en su diario que ella y su marido asistieron a una fiesta celebrada por nativos *ifugao* en la que, tras varias horas de cánticos, danzas rituales y matanzas de animales menores, se sacrificó un búfalo de agua. Cf. COPPOLA, Eleanor, *Notes*, óp. cit., pp. 131-135. Este acontecimiento, de gran impacto para ambos, fue rodado en 16 mm por la esposa del director; algunas de las imágenes captadas pueden verse en el documental *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Fax Bahr y George Hickenlooper, EEUU, 1991). Esta es la otra influencia determinante para la elaboración del final del film a la que nos referíamos más arriba.

⁴⁵² EISENSTEIN, Sergei M., *La huelga*, (Стачка, Proletkult-Goskino, URSS, 1925), DVD (zona 2), Films Sans Frontières, 2002, cap. 8, "El matadero" [1:16:17 a 1:17:47].

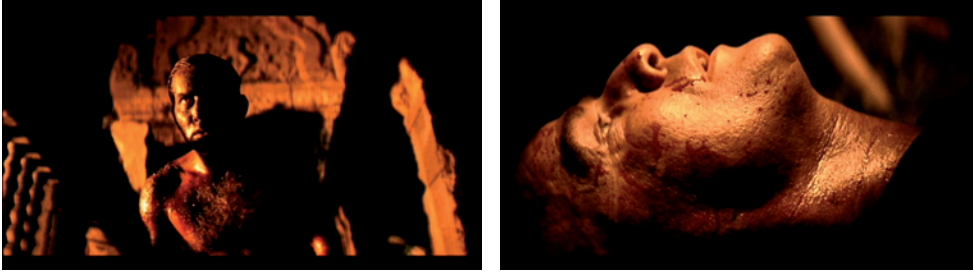


En un análisis de *La huelga*, González Requena llega a las siguientes conclusiones, que (con unos mínimos retoques) podrían aplicarse perfectamente al pasaje del asesinato de Kurtz en *Apocalypse Now*:

El toro degollado, la sangre que mana de la herida abierta en su cuello, está ahí para evitar que las imágenes [de la persecución y matanza de los obreros] sean percibidas como representación narrativa: importa, en cambio, que haya matanza real, literal, para que en ella culmine la dimensión patética, es decir, extática (ambos son conceptos de Eisenstein) del film. O en otros términos: lejos de producir un significado que suture el discurso, se trata de inyectar una violenta dosis de lo radical fotográfico que suspenda todo significado —incluso a través del horror—, y desgarrar el tejido del discurso. O, mejor aún, que hiera el cuerpo —también el cuerpo del discurso.⁴⁵³

Pero retomemos la película de Coppola. Con el *crescendo* concluido, *The End* deja de sonar.

⁴⁵³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *S.M. Eisenstein*, óp. cit., p. 61.



Desde el suelo, casi sin aliento, Kurtz pronuncia unas últimas palabras ante la atenta mirada de Willard:

—¡El horror! ¡El horror!

El sueño-pesadilla del coronel expresado en aquella grabación de Nha Trang se ha hecho realidad: el filo de una gran hoja de afeitar —un machete en este caso— se ha arrastrado, se ha deslizado sobre su cuerpo, abriendo una inmensa herida que le ha conducido a la muerte. Por fin, sobre su cuerpo se ha desatado la pasión extrema que había estado buscando durante tanto tiempo.

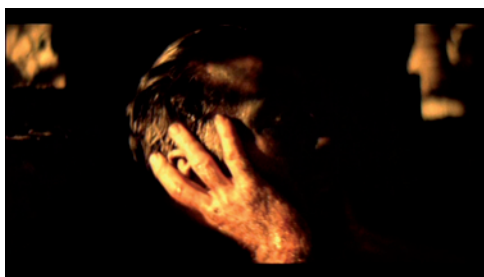
En cuanto a las palabras finales de Kurtz⁴⁵⁴, vienen a ser el colofón y la síntesis de la *revelación negra* expresada en su monólogo: el *horror* —que tanto se esforzó en convocar a través de sus actos— constituye la única verdad, el único saber incuestionable en este mundo. Todo su pensamiento y toda su experiencia vital se compendian en el horror sin más, sin ninguna otra palabra que permita afrontar lo horroroso desde una vertiente humana. Y así, Willard —el espectador de *Apocalypse Now*, en realidad— no recibirá otra

⁴⁵⁴ Idénticas a las pronunciadas por el Kurtz de *El corazón de las tinieblas* en el momento de morir, en este caso no asesinado, sino consumido por la fiebre. Recordemos la narración de Marlow: «No había yo visto nunca nada parecido al cambio que sobrevino en sus facciones, y espero no volverlo a ver. Oh, no me conmovió. Me fascinó. Fue como si se hubiera desgarrado un velo. En aquella cara de marfil vi la expresión del orgullo sombrío, del poder despiadado, del terror pavoroso; de una desesperación intensa y desesperanzada. ¿Estaba acaso viviendo de nuevo su vida en cada detalle de deseo, tentación y renuncia durante aquel momento supremo de total conocimiento? Gritó en susurros a alguna imagen, a alguna visión; gritó dos veces, un grito no más fuerte que una exhalación: «¡El horror! ¡El horror!»» CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., p. 117. Precisamente la parte final de este párrafo es la que se citaba en el epígrafe eliminado de *The Waste Land* del que hablábamos en capítulo anterior [v. p. 454.]

cosa que el goce amargo proporcionado por la violencia desatada sobre los cuerpos sacrificados.

22.2.- Un suceso fallido.

Willard se lleva las manos a la cabeza, como si quisiera taparse los oídos. Angustiado, contempla la víctima caída.



Las palabras de Kurtz le resultan difíciles de soportar. Y lo mismo sucede con el acto que acaba de cometer, quizá la mejor confirmación de tales palabras.

En la banda de sonido se introduce una siniestra melodía de sintetizador —la misma que escuchábamos antes de comenzar la masacre del sampán— que se extenderá casi hasta el final del film.

La joven concubina, que acaba de ver lo ocurrido, lejos de escandalizarse, se arrodilla ante el capitán. Afuera, un gentío jubiloso se reparte la carne del búfalo descuartizado.

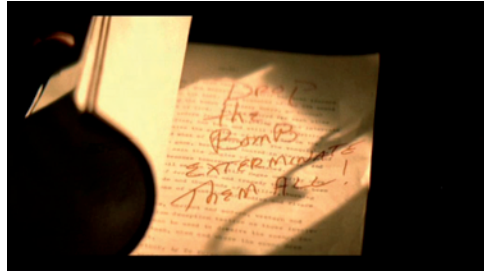
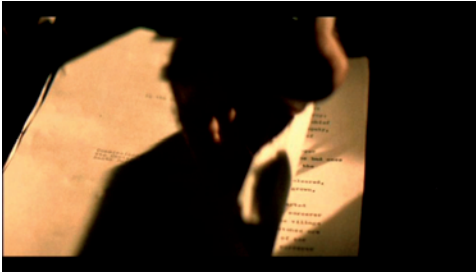
La actitud de la chica anticipa la reacción de los que hasta ahora han sido seguidores de Kurtz.



Willard se incorpora y avanza con dificultad por una estancia salpicada de sangre. Se dirige al escritorio del coronel.⁴⁵⁵



Sobre la mesa encuentra un texto mecanografiado: un informe de extensión considerable. Al repasar las páginas, aparecen unas palabras manuscritas en tinta roja: «Dooop the Bomb. Exterminate them all!» [Arrojad la bomba. ¡Exterminadlos a todos!]



Los textos del coronel cuidadosamente redactados —páginas enteras de datos, reflexiones y análisis geopolíticos⁴⁵⁶— quedan reducidos a estas palabras escritas a mano —arrebataadamente— y marcadas en rojo: una destrucción masiva, a sangre y fuego, es la solución —el Final— que Kurtz propone. Semejante planteamiento complementa su legado oral y, por otra parte, responde tanto a lo anticipado en el preludio como sobre todo a lo que se plasmaba en el final eliminado del bombardeo nocturno.

⁴⁵⁵ A partir de aquí y hasta la conclusión del film: capítulo 35, “Final”, del DVD.

⁴⁵⁶ En la portada del documento podemos ver quién lo había solicitado al coronel: «Commissioned by The Center For Democratic Studies. Santa Barbara, California.» Esta instancia remite muy directamente a la «Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes» que en *El corazón de las tinieblas* había encargado a Kurtz un informe sobre el estado del África central. Tras leerlo, Marlow cuenta que «al final de toda aquella conmovedora apelación a toda clase de sentimientos altruistas le deslumbraba a uno, luminoso y aterrador, como un relámpago en un cielo sereno: “¡Exterminar a todos los salvajes!”», una postdata añadida con letra temblorosa por el autor del informe. Cf. CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, óp. cit., pp. 97-88.

Desde la puerta del templo y hasta la explanada, la muchedumbre aguarda al rey.



Willard atraviesa el umbral portando el arma homicida en una mano y los escritos de Kurtz en la otra. Su aspecto recuerda mucho al del coronel, solo que más joven. El gentío se arrodilla ante él en medio de un impresionante silencio.



Un nuevo soberano sagrado ha venido a ocupar el lugar del anterior. Por sus atributos aparenta ser un auténtico sucesor: el arma y la sangre que cubre su cuerpo le invisten del poder que antaño poseyera Kurtz; el fardo de escritos le confiere el saber del coronel.

Al llegar a este punto del film, todo parece indicar que las cosas van a transcurrir por cauces idénticos a los descritos en los libros que estaban sobre la mesilla de Kurtz. Como en el caso del sacerdocio del bosque de Nemi y de los Reyes Sagrados en general, ha tenido lugar la muerte violenta de un monarca sacro a manos de otro más joven. En buena lógica, ahora debería de producirse un relevo en el cargo, lo que a su vez habría de provocar una renovación que iría más allá del simple personaje sustituido. Pero veamos qué ocurre finalmente en *Apocalypse Now*.

El capitán escruta con una sombría mirada la turba de *montagnards* y renegados. Todos aguardan su pronunciamiento.



Sin decir nada, Willard baja las escaleras, arroja el machete y avanza lentamente entre la multitud. A su paso, le ofrecen las armas en señal de sumisión. En medio de la concurrencia distingue a Lance. Lo toma de la mano, lo lleva hasta el embarcadero y suben a la patrullera. Ante la sorpresa y la parálisis de los nativos, el capitán inicia la maniobra de desatraque.



La música sintética cesa por un instante. El extraño silencio es roto sólo por la radio del barco: desde Nha Trang insisten en contactar la tripulación. Lance, ataviado a la manera indígena y cubierto de sangre de búfalo, se muestra perplejo al oír el mensaje. Willard, absorto, desconecta el aparato.



Los dos personajes con los que el espectador se había identificado en mayor medida durante el trayecto río arriba vuelven a reunirse en el barco para cerrar la narración. Para Lance, ese ejército que se manifiesta a través de la radio —la propia América, en realidad—

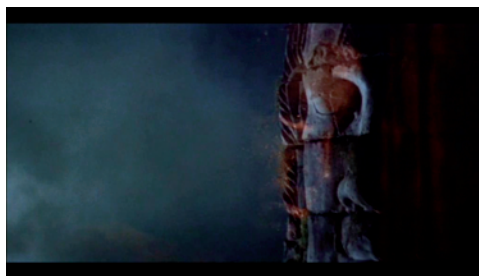
es un mundo tan lejano y olvidado que sus ecos le resultan desconcertantes. Del todo atrapado por el universo salvaje y primitivo de la jungla, con su terrible belleza y sus fascinantes rituales, los rasgos de demencia que muestra son seguramente irreversibles. Por su parte, Willard mantiene el grado de conciencia necesario para salir del lugar. Si no ha querido conectar con los mandos es porque no reconoce su legitimidad. Para el capitán, lo que ha pasado en el campamento —su acción homicida— no tiene que ver con ellos.

Poco a poco, la patrullera abandona el embarcadero y se dirige río abajo en medio de una lluvia que no cesa. Un *primer plano* del consabido rostro escultórico se superpone a la partida del barco. La oscura música sintética prosigue de forma tenue.



Un tercer plano viene a superponerse a los anteriores: se trata del *gran plano general* de la jungla en llamas y los helicópteros que veíamos al inicio del film. Una vez más, *preludio* y *epílogo* se entrelazan y remiten mutuamente.

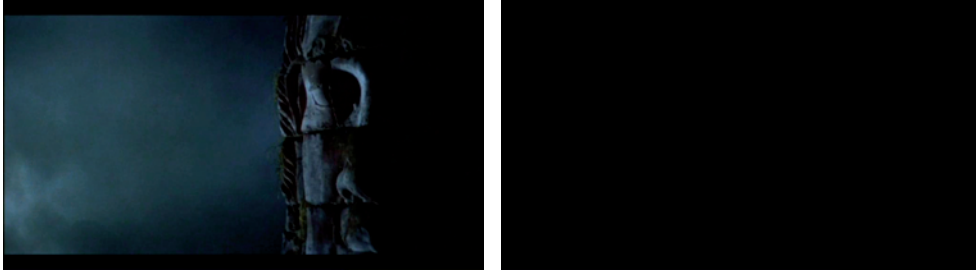
La amplia vista del embarcadero desaparece al tiempo que se agrega —se recupera, más bien— un *primer plano* de Willard contemplando la multitud desde el umbral del templo de Kurtz. La cara del capitán converge de manera paulatina con el rostro escultórico. Por un instante, sus ojos llegan a coincidir.



Sobre esta imagen fusionada se repiten las últimas palabras de Kurtz:

—¡El horror! ¡El horror!

El juego de superposiciones se despoja de todos sus planos excepto uno: la faz de piedra sobre un fondo brumoso. La música ha cesado y solamente se escucha el sonido de la lluvia. Instantes después, con un fundido a negro, acaba el film.



Es innegable que este final despierta una notable sensación de ambigüedad.

Por un lado, la fusión entre el rostro de Willard y la escultura parece apelar a una identificación máxima entre el personaje del capitán y lo que la regia efigie representa. Aquellas figuras que en el preludio veíamos desplazadas e invertidas ahora se han vuelto coincidentes, como si tratara de restaurarse un equilibrio perdido desde el comienzo de la narración.

Pero, por otro lado, la sustitución del Rey Sagrado no se ha hecho efectiva tras el oportuno sacrificio: Willard parte del campamento de Kurtz dejando una multitud huérfana y abandonada a su suerte. El capitán no acepta hasta sus últimas consecuencias el papel que le correspondería según el mito sugerido en el film y desanda el camino que le había llevado hasta el corazón del bosque. Tampoco se vislumbra renovación alguna —al margen de lo evocado por la lluvia— en esta Tierra Devastada en que se ha convertido Indochina. Así, la historia acaba por alejarse de los textos que, en principio, iban a inspirar su final.

V.- CONCLUSIONES.

23.- Conclusiones.

23.1.- Trazas y nódulos.

En los capítulos precedentes hemos recorrido con detenimiento buena parte de *Apocalypse Now*, reparando en aquellos que considerábamos sus pasajes fundamentales. Bien mirado, las cuatro secciones que conforman nuestro trabajo analítico —*Preludio*, *Destinación*, *Katábasis* y *Epílogo*— se corresponden, respectivamente, con la *introducción*, el *planteamiento*, el *nudo* y el *desenlace* del film. Es hora, pues, de sintetizar los hallazgos y las conclusiones alcanzadas a través de esta suerte de reescritura general del texto.

Para empezar, constatamos que *Apocalypse Now* es una película de vocación monumental. Y este rasgo —visible ya en un proceso de producción simultáneamente grandioso y conflictivo— queda reflejado tanto en la elevada calidad técnica y estética del producto final como en la riqueza de las materias desplegadas en su entramado narrativo. Sin duda, este film de resonancias operísticas responde a la aspiración de Coppola de realizar una *obra total*, capaz de ser a la vez un gran espectáculo cinematográfico, una reflexión intelectual y una obra de arte.

En conjunto, *Apocalypse Now* constituye lo que podríamos denominar un *texto-río* (nunca mejor dicho), articulado a la manera de un largo trayecto experiencial en el que van acumulándose un gran número de sucesos, motivos y referencias intertextuales de distinta índole. Bajo la cobertura temática de la Guerra de Vietnam —con su drama humano, su polémica social y sus contradicciones morales—, el film aborda cuestiones que trascienden este contexto histórico específico para configurar un panorama a un tiempo primario y universal que trata de incidir en aspectos cardinales de la condición humana. Así, y a pesar de recoger diversas situaciones y anécdotas de guerra —algunas por lo visto bien documentadas—, no es ésta una película centrada en la resolución de un conflicto

emocionante pero puntal, sino un film ambicioso que se adentra sin reparos en el territorio de lo literario y —lo que es más admirable— ensaya un particular abordaje de *lo mítico*.

En parte como consecuencia de esta propensión a la monumentalidad y a la indagación artística, el desarrollo creativo de *Apocalypse Now* estuvo caracterizado por una revisión constante del guión, un rodaje anormalmente extenso y accidentado y una postproducción muy laboriosa y en absoluto convencional. Todo ello propició una notable metamorfosis respecto del proyecto original de John Milius, inicialmente sustentado en *El corazón de las tinieblas* de Conrad y en una serie de ingredientes bélicos tratados desde un prisma *psicodélico*. Este trabajo de recortes, modificaciones y añadidos —de recomposición, en suma— efectuado por Coppola alcanza sus puntos álgidos en el *preludio* y el *epílogo* del film, dos momentos que se remiten y complementan mutuamente y que establecen una cierta circularidad en el texto. De este modo, el devenir constructivo (y discursivo) de *Apocalypse Now* muestra una evidente similitud con los procesos de elaboración onírica descritos por Freud, lo cual se plasma en una poética cinematográfica que en unas ocasiones se mueve entre el sueño y la alucinación, en otras es de perfil netamente narrativo, en otras aún se muestra desgarrada e hiriente, y cuyo tono dominante resulta ser más bien de pesadilla.

Por otro lado, hemos visto cómo en el film comparecen cuatro elementos extraordinariamente recurrentes que, juntos o por separado, están presentes en los momentos de mayor intensidad del texto y que, en buena lógica, constituyen sus núcleos duros. Son estos elementos los que concentran la fuerza de *Apocalypse Now* y, por tanto, los nódulos que polarizan su tejido narrativo. De manera un tanto sorprendente, estos cuatro componentes medulares fueron apuntados por el propio Coppola en una anotación al guión de su película: *tierra, fuego, aire y agua*, en clara referencia a la doctrina de Empédocles de Agrigento. Una lectura detenida de tales elementos nos ha llevado a percibir el carácter fundamentalmente mítico de la concepción del cosmos propuesta por el

pensador presocrático. Lo que de algún modo refuerza ese empeño, digamos, universalista del film que a la postre le conducirá a aproximarse al ámbito de lo mitológico.

Estos elementos básicos —introducidos en la película a través de imágenes, ruidos y lenguaje verbal— comparecen en unos casos de manera directa, como hacen el *fuego* y el *agua*, mientras que en otros adoptan las formulaciones más concretas de *jungla* [tierra] y *hélice* [aire]. Asimismo, y como ha revelado nuestro análisis, cada uno de estos componentes forja una faceta distinta del texto.

La *jungla* es el ámbito de la experiencia radical, pues conforma un espacio primitivo, cruel y salvaje que se contrapone al mundo civilizado y a la vez vacío de experiencias auténticas que el protagonista del film ha dejado atrás en América. A lo largo de la película esta jungla, esta naturaleza portentosa e indómita, va adquiriendo la fisonomía de una divinidad selvática cuyo poder resulta especialmente patente hacia al final del film.

El *fuego* —a veces bajo el aspecto de *bombardeos* de napalm— es la manifestación inmediata de una pulsión desatada. La violencia extrema y fulminante que se asocia a su calor aparece ligada en el texto a una cierta idea de purificación, pero sobre todo a la de una pasión y un goce proporcionados por las experiencias intensas que se producen en el corazón de la jungla.

La *hélice* [de los helicópteros y de un ventilador] remite a un remolino que, por una parte, encarna el vértigo, la angustia suscitada en el texto, pero por otra, remite a una figura muy significativa: una espiral levógira que dicta un tiempo en retroceso, propio del singular viaje al pasado que acapara buena parte de esta narración cinematográfica.

El *agua* introduce una noción de limpieza y renovación repetidamente insinuada —y nunca del todo consumada— en el texto. Aunque también representa la vida y su reverso, la muerte, o mejor dicho, el tránsito entre ambos extremos. De ahí el crucial cometido que tiene su formulación más destacada en el film: el *río*, una vía que se remonta hacia el nacimiento, hacia los lejanos orígenes del sujeto.

23.2.- Los itinerarios del film.

Precisamente en torno a estos núcleos se despliegan las cuatro grandes líneas maestras de *Apocalypse Now*, esto es, sus cuatro ejes narrativos de fondo.

En primer lugar, nos encontramos con el motivo del *apocalipsis*, la profecía del final violento de un mundo corrompido y desgastado en aras de una profunda renovación. Es éste el eje más explícitamente enunciado y, sin embargo, resulta el más difuso y desdibujado de los cuatro. Las referencias apocalípticas —no sólo bíblicas, puesto que también el *Ragnarök* de la mitología nórdica era suscitado a través del *Götterdämmerung* wagneriano— resultaban palmarias en el guión de Milius, y en parte se recogieron en la secuencia del bombardeo del campamento de Kurtz, realizada y finalmente eliminada por Coppola para dar paso a un cierre del film distinto. Una decisión que, a todas luces, debilitó sustancialmente este eje. En cualquier caso, el motivo apocalíptico aparece diseminado a lo largo del texto y adquiere una especial pujanza en el pasaje del *preludio*, en el que junto a la impactante presencia icónica de los cuatro elementos nucleares destaca la canción *The End*, interpretada por Jim Morrison y The Doors, cuyo título es ya bastante expresivo.

No obstante, a diferencia del *Apocalipsis* de San Juan, la destrucción a sangre y fuego que se perfila en el film no está acompañada de un nítido horizonte de esperanza y renovación. De hecho, con la supresión de la secuencia final del bombardeo ni siquiera se consuma una destrucción masiva. El de Coppola viene a ser un paradójico *apocalipsis posmoderno* en el que se representa una clara decadencia, una suerte de agotamiento civilizatorio, e incluso un amago de pequeño fin del mundo, sin que haya perspectiva alguna de restauración.

En segundo lugar, hallamos un dispositivo narrativo típico del cine bélico: la *misión de guerra*, es decir, una clase de acontecimiento en el que un personaje —un soldado, lógicamente— recibe a modo de encargo una difícil misión que debe llevar a cabo en el

contexto de un conflicto armado. Como creemos haber demostrado a través de un análisis basado en las aportaciones teóricas de Propp y de González Requena, tal patrón se corresponde con un *acto de destinación* en el que un personaje destinador otorga al protagonista destinatario una tarea heroica que señala y prefigura un recorrido legítimo para su deseo. De este modo, la *misión de guerra* resulta ser un componente esencial del género bélico clásico: un mecanismo que lo equipara a otros muchos géneros y formatos articulados sobre la estructura del relato simbólico, ya sean cinematográficos o no.

Apocalypse Now sigue en apariencia esta línea y escenifica la *encomienda de una misión* a su protagonista, el capitán Willard, en un pasaje que como es natural conforma el planteamiento narrativo del film. Sin embargo, pronto comprobamos que en este caso se produce una recusación de la figura del destinador —encarnada de manera sucesiva por unos dubitativos oficiales y por un oscuro representante de los servicios de inteligencia—, que es abiertamente definido como falsario y como representante de una América (y por extensión de una cultura occidental) falsa e hipócrita. El sentido de la *misión de guerra* sufre entonces una profunda mutación, y la historia se encamina hacia unos derroteros en los que el papel del destinador es ocupado por la negra figura de un desquiciado coronel Kurtz movido, a su vez, por el feroz impulso de la jungla.

En tercer lugar, localizamos el eje que ocupa, con diferencia, una mayor porción del film: la *katábasis* o *descenso a los infiernos*, esto es, el viaje de un héroe al *Más allá* en busca de un personaje prestigioso del cual espera obtener un relato acerca de su propio destino. Sorprende los muchos puntos en común que la *katábasis* narrada en *Apocalypse Now* tiene con los textos clásicos de la *Odisea*, la *Eneida* y *La Divina Comedia*. Tanto en la película como en los citados poemas se dibuja un Hades de rasgos femeninos y a la vez amenazadores que conforma un espacio *velado, ardiente y húmedo*, como el útero materno, en una maniobra figurativa que se compadece con la idea de un parto reverso, es decir, un viaje a los orígenes del sujeto. Asimismo, en medio de una escenografía nocturna que

recuerda mucho a la pintura de El Bosco, emerge un operador textual de primer orden: la *puerta* del Infierno, representada en el film por el puente de Do Lung. Willard y sus acompañantes atraviesan este umbral para encaminarse río arriba hacia un lugar que se intuye perturbador, violento e intimidante y, por ello mismo, residencia de un goce extremo. Al igual que en los tres poemas aludidos, en este punto aguarda una figura de aparentes facciones paternas —investida como tal por su saber, autoridad y semblante— encarnada por Kurtz. Lo que no sería de extrañar, pues en el origen del sujeto, además del cuerpo de la madre, se encuentra la palabra del padre.

Sin embargo, *Apocalypse Now* presenta también diferencias radicales con estos textos clásicos. Una discrepancia que se aprecia ya en esa suerte de ritual negro de acceso al Infierno que es la masacre del sampán. Tras cruzar Do Lung, el barco de Willard se adentra en un territorio dominado por la jungla, con toda su fascinante y horrorosa belleza, en cuyo corazón habita Kurtz, quien finalmente se revela como un padre siniestro del que emana un infausto oráculo que sitúa al *horror* mismo como único destino posible. Kurtz se coloca así en las antípodas de Tiresias y Anquises, y no digamos del Dios Padre de *La Divina Comedia*. En realidad, *Apocalypse Now* se distancia incluso de la sarcástica e irreverente propuesta de Luciano de Samosata, en la que aparece un Tiresias vaciado de contenido profético que despliega un discurso práctico, descreído y no exento de cinismo. La película de Coppola va más allá para configurar una auténtica *katábasis negra*.

En cambio, sí existe una estrecha afinidad en este terreno con *El corazón de las tinieblas*, una obra de la cual el Kurtz cinematográfico toma buena parte de sus características, además del nombre. Los dos textos, a través de un recorrido fluvial jalonado de horrores, primitivismo y sangrientos rituales, plantean una progresiva descomposición civilizatoria en la que no cesa de cobrar protagonismo una jungla-naturaleza divinizada. Y ambos establecen, asimismo, la estampa de un Kurtz adorador y sumo sacerdote de esta diosa horrenda y arrebatadora.

Por último, tenemos el eje que sirve para clausurar el texto fílmico: el Rey Pescador de las leyendas del Santo Grial. Tenuemente presente en *El corazón de las tinieblas*, este referente fue introducido en el film por Coppola de manera tardía. Ante todo, llama la atención la vía elegida para aproximarse a dicha temática: no directamente desde el corpus artúrico medieval, sino a partir de la revisión —vanguardista— que T. S. Eliot llevó a cabo en *La tierra baldía* (y en su obra poética en general) con el reconocido influjo de los trabajos etnográficos de James G. Frazer y Jessie L. Weston. Lo cierto es que al final de algunas de las historias del Grial aparece un anciano rey agotado y enfermo al que sólo la llegada del joven héroe buscador, una vez alcanzado su destino, es capaz de restaurar la salud, y con ella la de las devastadas tierras del reino, estableciéndose así una cadena simbólica de sucesión paterno-filial. Sin embargo, en *From Ritual to Romance*, Weston, partiendo del vasto estudio de Frazer que lleva por título *La rama dorada*, cree ver en este Rey Pescador la figura de un soberano sagrado sacrificial que vendría a ser una pervivencia encubierta de antiguos (y cruentos) Ritos de Vegetación en los que se rinde culto a la naturaleza y sus ciclos.

Ésta es la interpretación del mito del Grial por la que parece decantarse Coppola al final de su película: el exhausto Kurtz —identificado de forma reiterada con un rostro escultórico que representa un rey divinizado, e instalado en un entorno sagrado que se inspira directamente en la ciudad real-ritual de Angkor Wat, capital del antiguo Imperio Jemer— ha de ser asesinado y sustituido por el joven Willard, a fin de propiciar la renovación de esa suerte de Tierra Devastada en que se ha convertido Vietnam. Y en efecto, Willard mata a Kurtz, pero asombrosamente no ocupa su lugar, sino que abandona el campamento del coronel, desamparando a sus numerosos seguidores. Podemos afirmar, por tanto, que si en primera instancia el mito del Grial experimentaba una regresión a manos de Weston, tampoco de esta forma llega a verse cumplido en el film, ya que la marcha de Willard aborta la primitiva estructura cíclica de los Ritos de Vegetación. El papel último del protagonista se limita entonces al de custodio de la memoria del coronel Kurtz y, como

consecuencia de ello, narrador en primera persona y en tiempo pasado de su historia (que es también la de la película).

Quizá el mejor compendio de todo lo que venimos planteando se halle en los carteles promocionales de la película. Al observar conjuntamente los pósters de las versiones de 1979 [fig. 5] y de 2001 (*Redux*) [figura 6] comprobamos que entre los dos condensan las trazas, los nódulos y los itinerarios narrativos del texto.



Fig. 5 *Apocalypse Now* (1979)

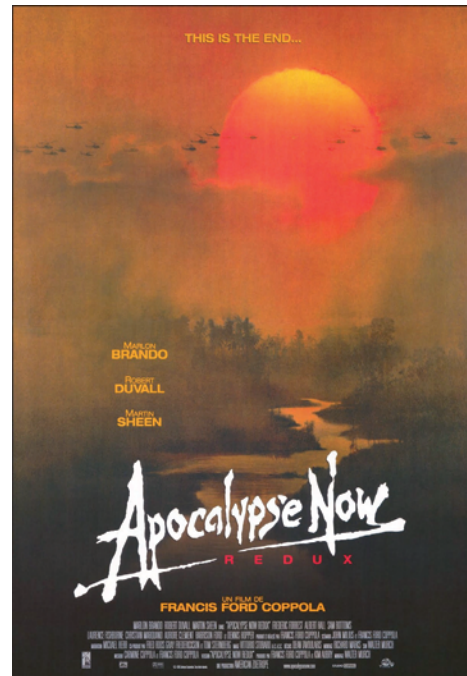


Fig. 6 *Apocalypse Now Redux* (2001)

En el primer cartel vemos la patrullera de Willard remontando el río en dirección al puente de Do Lung. Más allá de este umbral contemplamos el rostro escultórico de Kurtz, a modo de efigie oscura y sanguinolenta: a la vez oráculo siniestro y rey sacrificial. Al fondo, y a menor tamaño, aparece la cara de Willard, conformando una especie de eco del coronel. El conjunto está teñido de un color rojo-sangre y rodeado de un negro nocturno propio del ultramundo. En el póster se distinguen además los elementos nucleares del texto: *agua* [en el río y en el rostro empapado de Kurtz], *fuego* [en el disco solar y en el humo de unos

incendios junto al puente], *hélice* [en los helicópteros que pasan frente al sol] y *jungla* [rodeando Do Lung], aunque en este último caso resulta prácticamente inapreciable a causa de la oscuridad reinante. En la parte inferior izquierda del cuadro se dispone el título de la película con una tipografía que, por un lado, parece evocar aquella pintada del embarcadero de la base de Kurtz y, por otro, el arrebatado alegato añadido a mano por el coronel sobre su informe, en el que hablaba de arrojar una bomba exterminadora.

En el segundo cartel —que de no ser por los helicópteros que surcan el cielo bien podría servir de portada para una edición de *El corazón de las tinieblas*— resultan menos evidentes las referencias a los ejes narrativos de fondo del film, pero, en cambio, se recogen con mayor precisión los elementos básicos del texto, pues aquí sí se aprecia la *jungla* con todo detalle. No en vano esta imagen se corresponde en gran parte con un plano de la película tomado desde el santuario selvático de Kurtz.

23.3.- La inversión mítica en el cine postclásico.

De lo expuesto anteriormente deducimos la siguiente conclusión central: *Apocalypse Now* es un texto filmico postclásico en el que se despliega una vasta operación de inversión mítica que tiene como principales referentes cuatro relatos (o tipos de relato) simbólicos: el *Apocalipsis* bíblico, el cine bélico del Hollywood clásico, la *katábasis* grecolatina (y su epígono renacentista), y la leyenda de la búsqueda del Santo Grial. Estos grandes relatos se retoman y elaboran en el film de forma tal que, lejos de generar un sentido análogo al que se derivaba de los textos originales, produce lo que podríamos denominar un *negativo* de dicho sentido.

En el marco teórico del presente trabajo exponíamos los puntos más importantes de la *Teoría del relato* desarrollada por González Requena. Entre otras cosas, decíamos que

el cine postclásico americano recurre con frecuencia a la deconstrucción y posterior reutilización siniestra del relato simbólico. Los films postclásicos, a diferencia de los manieristas, no suelen decantarse por un modelo narrativo basado en el *eje de la carencia*, sino que en ellos desempeña un papel muy destacado el *eje de la donación*, aunque lo hacen por la vía de la inversión: la figura del destinador sufre una profunda deslegitimación y, en lugar de encarnar la *Ley*, unas veces se muestra instalado en la hipocresía o en la mentira, y otras se convierte en representante de una especie de mal absoluto y psicopático. Así, no puede haber para el protagonista tarea legítima ni acto decisivo derivado de ella, sino en todo caso una acción más o menos impactante de naturaleza pulsional. El relato simbólico, revertido, se vuelve entonces imposible, y el film ensaya otras vías para el goce del espectador.

Efectivamente, en *Apocalypse Now* hemos visto cómo el relato simbólico, varias veces insinuado, termina siempre por negarse, o mejor dicho, por darse la vuelta. Esto puede apreciarse con claridad en la secuencia de la *encomienda de una misión*, de la que se deriva un implacable desmontaje del destinador y, por ende, un cuestionamiento de la legitimidad de la misión misma, invirtiéndose el modelo del cine bélico clásico.

Un movimiento similar se aprecia respecto de las *katábasis* clásicas, en el fondo sustentadas igualmente sobre el *eje la donación*: mientras que el prestigioso personaje situado en el *Más allá* mítico — Tiresias, Anquises, Dios Padre— dona al héroe destinatario —Ulises, Eneas, Dante— un relato que configura y da sentido a su destino, Kurtz no puede ofrecer más que un oráculo negro. Y así, la *katábasis* de Willard —en vez de ser ese trayecto narrativo de experiencia límite y revelación que descubre un destino patriarcal en la *Odisea*, imperial en la *Eneida* y místico en *La Divina Comedia*— acaba por proyectar un destino horroroso.

Y otro tanto ocurre con el relato del *Apocalipsis*: el bello sueño de renovación que, tras la ruina de un mundo viejo y corrompido, da forma a una Jerusalén Celestial, es

reemplazado en la película por una pesadilla de guerra y exterminio que retumba sin fin en la mente del protagonista.

Mención aparte merece el epílogo del film. Como hemos visto, en él se esboza una versión, digamos regresiva, del mito del Grial, convertido en un ritual de culto a los ciclos naturales. Con todo, en el último momento, se cortocircuita, se reniega también de esta solución, como si cualquier estructura mítica, incluso la más primitiva, fuese inviable.

En estas circunstancias el papel del *héroe* no tiene cabida. El asesinato de Kurtz, la principal acción que lleva a cabo el protagonista, el clímax narrativo de la película, lejos de ser un acto justo, pletórico de sentido y fundador de una determinada verdad mitológica, es más bien una suerte de *acting out* que no logra evitar la inquietante sensación de falta de clausura y de zozobra del texto. Al no estar sustentado en un mandato legítimo, todo el comportamiento de Willard, sus acciones y sus actos, —a diferencia de lo que ocurre con los héroes clásicos— precisa ser explicado (a la par que impulsado) por causas y motivaciones de índole psicológica. De ahí que durante la postproducción del film se hiciera imprescindible introducir una voz *over*, en principio no prevista, a través de la cual este personaje expresa sus sentimientos, traumas y obsesiones.

Apocalypse Now no dispone de un final propiamente dicho capaz de estructurar la pulsión puesta en juego en el texto, y por eso acaba remitiéndose al principio, a una vuelta a empezar, con la superposición sobre el rostro del protagonista del mismo *gran plano general* de los helicópteros y la jungla en llamas con que comenzaba el film. Sin límite para el espectáculo, sin *Ley* simbólica que module la travesía visual del espectador, la película se recrea entonces en mostrar las huellas de los cuerpos reales y su aniquilación: la violencia de la guerra, los crímenes de Kurtz, los macabros altares compuestos por cadáveres en descomposición. Un mecanismo que alcanza su máxima intensidad con la muerte de Kurtz y el sacrificio simultáneo (y real) de un búfalo, en un montaje paralelo de fuertes reminiscencias eisenstenianas. Los planos de la representación y los “reales” se alternan, de

manera que la experiencia de lo real que vive el espectador se asienta sobre la pulsión escópica desatada en torno al cuerpo masacrado, que de objeto de deseo pasa a ser objeto de destrucción. De hecho, durante el trayecto narrativo del texto, el espectador —de la mano de Willard— establece una profunda identificación con la figura Kurtz: con sus discursos radicales, sus métodos criminales y expeditivos, sus perturbadas ideas, y, en definitiva, con su vida y su muerte violenta, anunciada y deseada casi desde el comienzo del film.

Para terminar, resaltaremos el cariz intelectual —poco frecuente en el cine postclásico norteamericano— del proceso de inversión mítica practicado en *Apocalypse Now*. A diferencia de la mayor parte del postclasicismo hollywoodiense, los referentes textuales de esta película no son tanto fílmico-televisivos —y menos aún derivados de una narrativa *pulp*, pongamos por caso—, como operísticos, literarios y sobre todo abiertamente mitológicos. La vía deconstructiva que ensaya *Apocalypse Now* no se circunscribe sólo a los mitos formulados en el cine clásico, sino que alcanza algunos de los más poderosos mitos universales de todos los tiempos. Éste es un rasgo que vincula la obra de Coppola con ese gusto posmoderno por el palimpsesto deconstructivo que, por ejemplo, lleva a la práctica Joyce a partir del texto homérico o Eliot con la leyenda del Grial. Una concomitancia con la literatura de las vanguardias que se plasma en un texto a la vez vigoroso y desolador en el que el desgarro provocado por la vivencia de lo real sin la mediación del símbolo redunda en una estética de lo siniestro y en una deslumbrante, turbia y gozosa experiencia artística de fascinación y horror. O para ser más exactos: de fascinación ante el horror.

VI.- ANEXOS.

Anexo 1:

Ficha técnica y artística de *Apocalypse Now*.

Fuente: *The Internet Movie Database* (IMDb).

Título original: *Apocalypse Now* (1979) / *Apocalypse Now Redux* (2001).

Duración: 153 minutos (copia en 35 mm) / 206 minutos (copia en 35 mm, versión "Apocalypse Now Redux, 2001").

Estreno oficial: 15 de agosto de 1979, Nueva York / 11 de mayo de 2001, Cannes.

Nacionalidad: Estados Unidos.

Producida por: Omni Zoetrope.

Producción: John Ashley (Productor Asociado), Kim Aubry (Productor, versión "Apocalypse Now Redux, 2001"), Francis Ford Coppola (Productor), Gray Frederickson (Co-productor), Shannon Lail (Co-productor, versión "Apocalypse Now Redux, 2001"), Eddie Romero (Productor Asociado), Fred Roos (Co-productor), Mona Skager (Productor Asociado), Tom Sternberg (Co-productor).

Dirección: Francis Ford Coppola.

Guión: John Milius, Francis Ford Coppola y Michael Herr (narración).

Música original: Carmine Coppola y Francis Ford Coppola.

Dirección de fotografía: Vittorio Storaro.

Montaje: Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, Richard Marks (supervisor) y Walter Murch.

Diseño de la producción: Dean Tavoularis.

Dirección artística: Angelo P. Graham.

Sonido: Richard Beggs (montaje sonoro), Mark Berger (montaje sonoro), Nathan Boxer (grabación sonora), Richard P. Cirincione (supervisor), Michael Kirchberger (supervisor, versión "Apocalypse Now Redux, 2001") y Walter Murch (diseño y montaje sonoro).

Producción musical: David Rubinson.

Casting: Terry Liebling y Vic Ramos.

Operador de cámara: Enrico Umetelli.

Asistentes de producción: Leon Chooluck y Barrie M. Osborne.

Asistentes del director: Tony Brandt, Larry J. Franco y Jerry Ziesmer.

Maquillaje: Fred C. Blau Jr. y Jack H. Young.

Vestuario: Luster Bayless, Norman A. Burza, Dennis Fill, Charles E. James (supervisor) y George L. Little.

Departamento artístico: James B. Casey (escultor), Roger Dietz (decorados), Douglas E. Madison (atrezo), James Murakami (asistente de dirección artística), Robert Scaife (jefe de construcción), Alex Tavoularis (ilustrador) y Thomas Wright (ilustrador).

Asistentes del primer operador: Giuseppe Alberti, Luigi Bernardini, Rogilio De La Rama, Mauro Marchetti y Efren Lapid.

Director de fotografía de la segunda unidad: Stephen H. Burum.

Operador de cámara de la segunda unidad: Piero Servo.

Operador de cámaras aéreas: David L. Butler.

Maquinista jefe: Alfredo Marchetti.

Sonido directo: Thomas Scott y Dale Strumpell.

Construcción de decorados: George R. Nelson.

Coordinación de efectos especiales: A.D. Flowers y Joe Lombardi.

Coordinación de especialistas: Terry Leonard.

Coordinación de la construcción de decorados: John La Salandra.

Coordinación de tomas aéreas: J. David Jones y Dick White.

Coordinación de tomas marinas: Pete Cooper, Shane Edwards y Dennis Murphy.

Asesores militares: Richard Dioguardi, Paul Gregory, Paul G. Hensler, Peter Kama, Fred Rexer y Dick White.

Consultor creativo: Dennis Jakob.

Intérpretes (en el orden de los títulos de crédito):

Marlon Brando: *Colonel Walter E. Kurtz*.

Martin Sheen: *Captain Benjamin L. Willard*.

Robert Duvall: *Lieutenant Colonel Bill Kilgore*.

Frederic Forrest: *Jay 'Chef' Hicks*.

Sam Bottoms: *Lance B. Johnson*.

Laurence Fishburne: *Tyrone 'Clean' Miller*.

Albert Hall: *Chief Phillips*.

Harrison Ford: *Colonel Lucas*.

Dennis Hopper: *Photojournalist*.

G.D. Spradlin: *General Corman*.

Jerry Ziesmer: *Jerry, Civilian*.

Scott Glenn: *Lieutenant Richard M. Colby*.

Christian Marquand: *Hubert de Marais* (versión *Redux*).

Aurore Clément : *Roxanne Sarrault* (versión *Redux*).

Michel Pitton: *Philippe de Marais* (versión *Redux*).

Yvon LeSeaux: *Sergeant Le Fevre* (versión *Redux*).

Y otros...

Temas musicales: *The End* (The Doors), *Satisfaction* (The Rolling Stones), *Love me and let me love you* (por Robert Duval), *Let the good times roll* (Leonard Lee), *Sufin' safari* (por Larry Fishburne), *Suzie Q* (Flash Cadillac), *Die Walküre* (Richard Wagner, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Sir Georg Solti).

Filmación: Technovision (anamórfico) y Technicolor. Copias en 35 mm y 70mm.

Laboratorios: Technicolor Roma y Technicolor USA.

Localizaciones de rodaje: Olongapo, Pagsanjan, Baler y Caliraya (Filipinas).

Distribuida internacionalmente por: United Artists (versión 1979) / Miramax (versión "Apocalypse Now Redux, 2001").

Distribución en vídeo y DVD: Paramount.

Premios y nominaciones:

Premios Oscar de la Academia americana de cine a la mejor fotografía y al mejor sonido.

Nominaciones al mejor actor secundario (Robert Duvall), a la mejor dirección artística, al mejor director, al mejor montaje, al mejor guión adaptado y a la mejor película. (1980)

Palma de oro del Festival de cine de Cannes (*ex aequo* con *El tambor de hojalata*, de Volker Schlöndorf). (1979)

Globos de oro al mejor director, al mejor actor secundario (Robert Duvall) y a la mejor música original. Nominación a la mejor película. (1980)

Premios BAFTA (Academia de cine británica) a la mejor dirección y al mejor actor secundario (Robert Duvall). Nominaciones a la mejor música original, al mejor actor principal, a la mejor fotografía, al mejor montaje, a la mejor película, al mejor diseño de producción y al mejor sonido. (1980)

Premio David di Donatello de la Academia de cine italiana a la mejor película extranjera. (1980)

Nominación a la mejor película extranjera en los premios César de la Academia de cine francesa. (1980)

Nominación a la mejor película extranjera en los premios de la Academia de cine japonesa. (1981)

Premio al mejor actor secundario (Frederic Forrest) de la asociación de críticos de cine americanos. (1980)

Nominación al premio Eddie de la asociación americana de montadores (NSFC). (1980)

Nominación de la asociación americana de guionistas (WGA). (1980).

Entre otras distinciones...

Anexo 2:

Filmografía de Francis Ford Coppola.

Fuente: *The Internet Movie Database* (IMDb).

Como director:

Tetro (2009)

Youth Without Youth (2007)

Legítima defensa, de John Grisham [*The Rainmaker*] (1997)

Jack (1996)

Drácula, de Bram Stoker [*Dracula*] (1992)

Making 'Bram Stoker's Dracula' (1992) (TV)

El padrino. Parte III [*The Godfather: Part III*] (1990)

Historias de Nueva York [*New York Stories*] (1989) (segmento "Life without Zoe")

Tucker, el hombre y su sueño [*Tucker: The Man and His Dream*] (1988)

Jardines de piedra [*Gardens of Stone*] (1987)

"Los cuentos de las estrellas" ["Faerie Tale Theatre"] (1 episodio, 1987), *Rip Van Winkle* (TV) (1987).

Peggy Sue se casó [*Peggy Sue Got Married*] (1986)

Captain EO (1986)

Cotton Club [*The Cotton Club*] (1984)

La ley de la calle [*Rumble Fish*] (1983)

Rebeldes [*The Outsiders*] (1983)

Corazonada [*One from the Heart*] (1982)

Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux (1979/2001)

El padrino. Parte II [*The Godfather: Part II*] (1974)

La conversación [*The Conversation*] (1974)

El padrino [*The Godfather*] (1972)
Llueve sobre mi corazón [*The Rain People*] (1969)
El valle del arco iris [*Finian's Rainbow*] (1968)
Ya eres un gran chico [*You're a Big Boy Now*] (1966)
Dementia 13 (1963)
El terror [*The Terror*] (1963) (sin acreditar)
Tonight for Sure (1962)
The Bellboy and the Playgirls (1962)
Nebo zovyot (1960) (como Thomas Colchart)

Como guionista:

Tetro (2009) (escrito por)
Youth Without Youth (2007) (escrito por)
Legítima defensa, de John Grisham [*The Rainmaker*] (1997) (guión)
El padrino. Parte III [*The Godfather: Part III*] (1990) (escrito por)
Historias de Nueva York [*New York Stories*] (1989) (escrito por) (seg. "Life without Zoe")
Captain EO (1986) (guión)
Cotton Club [*The Cotton Club*] (1984) (argumento y guión)
La ley de la calle [*Rumble Fish*] (1983) (guión)
Corazonada [*One from the Heart*] (1982) (guión)
Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux (1979/2001) (escrito por)
El padrino. Parte II [*The Godfather: Part II*] (1974) (guión)
La conversación [*The Conversation*] (1974) (escrito por)
El gran Gatsby [*The Great Gatsby*] (1974) (guión)
El padrino [*The Godfather*] (1972) (guión)
Patton (1970) (argumento y guión)

Llueve sobre mi corazón [*The Rain People*] (1969) (guionista)

Ya eres un gran chico [*You're a Big Boy Now*] (1966) (guionista)

¿Arde París? [*Paris brûle-t-il?*] (1966) (guión)

Propiedad condenada [*This Property Is Condemned*] (1966) (guionista)

Dementia 13 (1963) (escrito por)

Tonight for Sure (1962) (guionista)

The Bellboy and the Playgirls (1962) (escenas extra)

Como productor:

On the Road (2011) (productor ejecutivo)

Somewhere (2010) (productor ejecutivo)

Tetro (2009) (productor)

Youth Without Youth (2007) (productor)

El buen pastor [*The Good Shepherd*] (2006) (productor ejecutivo)

María Antonieta [*Marie Antoinette*] (2006) (productor ejecutivo)

Kinsey (2004) (productor ejecutivo)

Lost in Translation (2003) (productor ejecutivo)

Jeepers Creepers II (2003) (productor ejecutivo)

"Platinum" (2003) (Serie de TV) (productor ejecutivo)

Assassination Tango (2002) (productor ejecutivo)

Pumpkin (2002) (productor ejecutivo)

In My Life (2002) (TV) (productor ejecutivo)

Suriyothai (2001) (productor ejecutivo)

Jeepers Creepers (2001) (productor ejecutivo)

No Such Thing (2001) (productor ejecutivo)

CQ (2001) (productor ejecutivo)

Sleepy Hollow (1999) (productor ejecutivo)
Goosed (1999) (productor ejecutivo)
El tercer milagro [*The Third Miracle*] (1999) (productor ejecutivo)
Las vírgenes suicidas [*The Virgin Suicides*] (1999) (productor)
The Florentine (1999) (productor)
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1999) (TV) (productor ejecutivo)
"Primera oleada" ["First Wave"] (productor ejecutivo) (1 episodio, 1998), *Book of Shadows* (TV) (1998) (productor ejecutivo).
Lanai-Loa (1998) (productor)
"Moby Dick" (1998) (Serie de TV) (productor ejecutivo)
Outrage (1998) (TV) (productor ejecutivo)
Buddy (1997) (productor ejecutivo)
La odisea [*The Odyssey*] (1997) (TV) (productor ejecutivo)
Survival on the Mountain (1997) (TV) (productor ejecutivo)
Dark Angel (1996) (TV) (productor ejecutivo)
Jack (1996) (productor)
Kidnapped (1995) (TV) (productor ejecutivo)
Hechizados [*Haunted*] (1995) (productor ejecutivo)
Tecumseh: The Last Warrior (1995) (TV) (productor ejecutivo)
Enana blanca [*White Dwarf*] (1995) (TV) (productor ejecutivo)
Mi familia [*My Family*] (1995) (productor ejecutivo)
Frankenstein, de Mary Shelley [*Frankenstein*] (1994) (productor)
Don Juan DeMarco (1994) (productor)
El jardín secreto [*The Secret Garden*] (1993) (productor ejecutivo)
The Junky's Christmas (1993) (productor)
Drácula, de Bram Stoker [*Dracula*] (1992) (productor)

La fuerza del viento [*Wind*] (1992) (productor ejecutivo)

"The Outsiders" (productor ejecutivo) (1 episodio, 1990), *Maybe Baby* (TV) (1990) (productor ejecutivo)

Powaqqatsi (1988) (productor ejecutivo)

Lionheart (1987) (productor ejecutivo)

Los hombres duros no bailan [*Tough Guys Don't Dance*] (1987) (productor ejecutivo)

Jardines de piedra [*Gardens of Stone*] (1987) (productor)

Mishima: A Life in Four Chapters (1985) (productor ejecutivo)

La ley de la calle [*Rumble Fish*] (1983) (productor ejecutivo)

Como uña y carne [*The Black Stallion Returns*] (1983) (productor ejecutivo)

El hombre de Chinatown-Hammett [*Hammett*] (1982) (productor ejecutivo)

Maestro en fugas [*The Escape Artist*] (1982) (productor ejecutivo)

Koyaanisqatsi (1982) (productor ejecutivo)

Kagemusha, la sombra del guerrero [*Kagemusha*] (1980) (productor ejecutivo, versión internacional)

El corcel negro [*The Black Stallion*] (1979) (productor ejecutivo)

Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux (1979 / 2001) (productor)

"The Godfather: A Novel for Television" (productor: *The Godfather*) (4 episodios, 1977)

El padrino. Parte II [*The Godfather: Part II*] (1974) (productor)

La conversación [*The Conversation*] (1974) (productor)

American Graffiti (1973) (productor)

The People (1972) (TV) (productor ejecutivo)

THX 1138 (1971) (productor ejecutivo)

The Making of 'The Rain People' (1969) (productor)

El terror [*The Terror*] (1963) (productor adjunto)

Tonight for Sure (1962) (productor)

VII.- FUENTES DOCUMENTALES.

Bibliografía citada:

‘APOLODORO’, *Biblioteca* (traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, introducción general de Antonio Guzmán Guerra [1985]), Madrid, Gredos, 2002, (Biblioteca Básica Gredos, 137).

ALVAR, Carlos (Trad.), *La búsqueda del Santo Grial [Ciclo de la Vulgata, IV parte]* (introducción y traducción de Carlos Alvar [1986]), Madrid, Alianza Editorial, 1997², (Biblioteca temática, 8701).

— *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, (Biblioteca temática, 8703).

ANDERSON, David L., *The Vietnam War*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005.

AUMONT, Jacques *et al.*, *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (nueva edición ampliada y revisada, traducción de Núria Vidal y Silvia Zierer), Barcelona, Paidós, [1983] 1996², (Paidós Comunicación Cine, 17).

AUMONT, Jacques y Michel MARIE, *Análisis del film* (traducción de Carlos Losilla), Barcelona, Paidós, [1988] 1993², (Paidós Comunicación, 42).

AUSTIN, Curtis J., *Up Against the Wall: Violence in the Making and Unmaking of the Black Panther Party*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2006.

BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1995] 2007⁴, (Colección Argumentos, 198).

BARTHES, Roland, *La aventura semiológica* (traducción de Ramón Alcalde), Barcelona, Paidós, [1985] 1990, (Paidós Comunicación, 40).

BATAILLE, Georges, *El erotismo* (traducción de Antoni Vicens), Barcelona, Tusquets, [1957] 1992⁶, (Marginales, 61).

BATTA, András (Editor), *Ópera: Compositores, obras, intérpretes* (traducción de Cristina Ballesteros *et al.*), Barcelona, Könemann, 2005.

BELLOUR, Raymond, *Le cinéma américain : Analyses de films*, París, Flammarion, 1980.

BENET, Vicente J., *Un siglo en sombras: Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999.

BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena* (traducción de Juan Díaz de Atauri, revisión de Joaquim Romaguera), Barcelona, Gustavo Gili, [1975] 1977.

BOSING, Walter, *El Bosco, 1450(?) - 1516: Entre el cielo y el Infierno* (traducción de María Luisa Metz), Colonia, Taschen, [1973] 1989.

BUGLIOSI, Vincent y Curt GENTRY, *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, Nueva York, Norton, [1974] 1994.

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito* (traducción de Francisco Llinás), Madrid, Cátedra, [1981] 1999⁴, (Signo e imagen, 5).

CANGA, Manuel, *Guía para analizar y ver La dulce vita*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2004, (Colección “Guías para ver y analizar cine”).

CASSETTI, Francesco y Federico DI CHIO, *Cómo analizar un film* (traducción de Carlos Losilla), Barcelona, Paidós, [1990] 1996, (Instrumentos Paidós, 7).

CASSETTI, Francesco, *Teorías del cine* (traducción de Pepa Linares), Madrid, Cátedra, [1993] 1994, (Signo e imagen, 37).

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000, (Signo e Imagen/Cineastas, 49).

COMAS, Ángel, *Coppola*, Madrid, T&B Editores, 2007.

CONRAD, Joseph, *Heart of darkness [and other tales]* (introducción y notas de Cedric T. Watts [2002]), Oxford, Oxford University Press, [1902] 2008, (Oxford world's classics). (Traducción española: *El corazón de las tinieblas* (trad. de Araceli García Ros e Isabel Sánchez Araujo), Madrid, Alianza Editorial, 1989.)

COPPOLA, Eleanor, *Notes: On the Making of Apocalypse Now*, Nueva York, Limelight, [1979] 2004⁶.

COPPOLA, Francis Ford y John MILIUS, *Apocalypse Now Redux: The Screenplay*, Nueva York, Hyperion, 2000.

COWIE, Peter, *Coppola* (traducción de Loreto Bravo de Urquía), Madrid, Libertarias/Prodhufi, [1989] 1992, (Biblioteca de Cine, 3).

— *El libro de Apocalypse Now: La historia de una película mítica* (traducción de Gemma Andújar Moreno), Barcelona, Paidós, [2000] 2001, (La memoria del cine, 12).

CRISAFULLI, Chuck, *The Doors, When the Music's Over: The Stories Behind Every Song*, New York, Thunder's Mouth Press, 2000.

DANTE, *La Divina Comedia* (traducción y notas del Conde de Cheste, introducción y cronología de Vintila Horia), Madrid, Edaf, 1997.

DAVIS, Stephen, *Jim Morrison: Vida, muerte y leyenda* (traducción de Joan Sardá), Barcelona, Robinbook, [2004] 2005.

DITTMAR, Linda y Gene MICHAUD (Eds.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.

ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen I: De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis* (traducción de Jesús Valiente Malla), Barcelona, RBA, [1976] 2004.

— *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo* (traducción de Jesús Valiente Malla), Barcelona, RBA, [1978] 2005.

ELIOT, T. S., *Love Song of J. Alfred Prufrock* [1917], en *Prufrock and Other Poems*, West Valley City, Walking Lion Press, 2007, pp. 5-10.

— *The Waste Land [A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound]* (edición e introducción de Valerie Eliot [1971]), San Diego, Harvest, [1922] 1994.

— *The Hollow Men* [1925], en *The Waste Land and Other Poems* (selección de Helen Vendler), Nueva York, Signet Classic, 1998, pp. 60-65.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía* (nueva edición revisada, aumentada y actualizada por Josep-Maria Terricabras [1994]), 5 vols., Barcelona, Ariel, [1941-1979] 2004.

FRAZER, James G., *La rama dorada: Magia y religión* (edición abreviada por el autor [1922], traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano), México, Fondo de Cultura Económica, [1890] 1944.

FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, Londres, Bloomsbury, [1998] 2000², (Bloomsbury Movie Guide, 1).

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños* [1900], en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

— *Lo siniestro* [1919], en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 7, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

— *Un trastorno de la memoria en la Acrópolis* [1936], en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 9, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, [1992] 2001².

— *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, (Colección Ensayistas, 187).

GARCÍA MARTÍNEZ, Florentino (Editor y traductor), *Textos de Qumrán*, Madrid, Trotta, 1992.

GIBBON, Edward, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* (edición abreviada de Dero A. Saunders [1952], traducción de Carmen Francí Ventosa), Barcelona, RBA, [1776] 2005.

GILBERT, Martin, *Second World War* (nueva edición), Londres, Phoenix Press, [1989] 2000².

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1972] 1995², (Colección Argumentos, 70).

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *S.M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1991, (Signo e Imagen/Cineastas, 10).

— *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992, (Signo e imagen, 9).

- «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial* de King Vidor», en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (Compilador), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de Análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- «El texto: tres registros y una dimensión», en *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, 1996, pp. 3-32.
- «Emergencia de lo siniestro», en *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, 1997, pp. 51-75.
- «Occidente: Lo transparente y lo siniestro», en *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, 1998, pp. 7-31.
- «Dios», en *Trama y Fondo*, nº 19, Madrid, 2005, pp. 31-54.
- *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y Amaya ORTIZ DE ZÁRATE, *El spot publicitario: Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, 1995, (Signo e imagen, 39).
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos* (traducción de Esther Gómez Parro), Barcelona, RBA, [1955] 2005.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (edición revisada, traducción de Francisco Payarols), Barcelona, Paidós, [1951] 1981.
- GUNNING, Tom, «The Cinema of Atracction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», en *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, 1986.
- GUTHRIE, W.K.C., *Historia de la filosofía griega. Volumen II: La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito* (traducción de Alberto Medina González), Madrid, Gredos, [1965] 1986.
- HABERSETZER, Roland, *Encyclopédie technique, historique, biographique et culturelle des arts martiaux de l'Extrême-Orient*, Paris, Editions Amphora, [2000] 2004⁴.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes), Barcelona, RBA, [1951] 2005.

HERR, Michel, *Dispatches*, Nueva York, Knopf, 1977. (Trad. esp.: *Despachos de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2001).

HESÍODO, *Obras y fragmentos* (traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez), Madrid, Gredos, 1978, (Biblioteca Clásica Gredos, 13).

HOMERO, *Odisea* (traducción de José Manuel Pabón, introducción de Carlos García Gual [1982]), Madrid, Gredos, 2001, (Biblioteca Básica Gredos, 2).

KINGSLEY, Peter, *Ancient Philosophy, Mystery and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Oxford University Press, [1995] 1996.

KIPLING, Rudyard, *If*, en *Poems*, Nueva York, Everyman's Library, [1896] 2007, pp. 170-171.

KOESTLER, Arthur, *The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of the Universe*, Londres, Hutchinson, 1959. (Trad. esp.: *Los sonámbulos: Origen y desarrollo de la cosmología*, 2 vols., Barcelona, Salvat, 1989).

LA CROCE, Ernesto *et al.* (Traducción y notas), *Los filósofos presocráticos*, tomo II, Madrid, Gredos, [1978] 2001, (Biblioteca básica Gredos, 104).

LACAN, Jacques, *El Seminario de Jaques Lacan. Libro 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica, 1954-1955* (traducción de Irene Agoff y revisión de Diana Rabinovich [1983]), Buenos Aires, Paidós, [1978] 1997.

— “Introducción al comentario de Jean Hyppolite sobre la *Verneinung* de Freud”, en *Escritos I* (rev. con la colaboración del autor y de Juan David Nasio, trad. de Tomás Segovia y Armando Suárez), México, Siglo XXI, [1966] 2009³.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural* (traducción de Eliseo Verón y revisión técnica de Gonzalo Sanz), Barcelona, Paidós, [1958 y 1974], 1995.

— *Mitológicas IV: El hombre desnudo* (traducción de Juan Almela), México, Siglo XXI, [1971] 1976.

LIGHTER, J.E., *Historical Dictionary of American Slang*, vol. 1, Nueva York, Random House, 1994.

LINDOW, John, *Norse Mythology: A Guide to Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Nueva York, Oxford University Press, [2001] 2002.

LUCIANO de Samosata, *Menipo o la Necromancia*, en *Obra completa* (traducción y notas de José Luis Navarro González [1988]), tomo II, Madrid, Gredos, 2002, (Biblioteca Básica Gredos, 129).

LYOTARD, Jean-François, *La Posmodernidad explicada a los niños* (traducción de Enrique Lynch), Barcelona, Gedisa, [1986] 1992².

MARTÍN ARIAS, Luis, *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España, 1997, (Aprender a mirar, 1).

MARTÍN NIETO, Evaristo (Director de la traducción), *La Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, [1964] 1985²³.

METZ, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario* (traducción de Carles Roche Suárez y Josep Elías Palti), Barcelona, Paidós, [1973] 2001, (Paidós Comunicación, 129).

MOLINA FOIX, Vicente, “El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado”, en *Historia general del cine. Volumen XII: El cine en la era del audiovisual*, Manuel PALACIO y Santos ZUNZUNEGUI (Coords.), Madrid, Cátedra, 1995.

MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2003, (Colección “Guías para ver y analizar cine”).

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia* (traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, [1872] 1973.

OGBAR, Jeffrey O.G., *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2004.

ONDAATJE, Michael, *El arte del montaje: Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje* (traducción de Alejandro Pradera), Madrid, Plot Ediciones, [2002] 2007.

OVIDIO, *Metamorfosis* (revisión y traducción de Antonio Ruiz de Elvira), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

PANOFSKY, Erwin, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte* (traducción de María Teresa Pumarega), Madrid, Cátedra, [1924] 1995⁸.

PAGE, R. I., *Mitos nórdicos* (traducción de José Ángel Fernández Canosa), Madrid, Akal, [1990] 1992.

PLATÓN, *República*, en *Diálogos* (introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan [1986]), tomo IV, Madrid, Gredos, 2000, (Biblioteca Básica Gredos, 27).

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento* (traducción F. Díez del Corral), Madrid, Akal, [1928] 1998², (Básica de bolsillo Akal, 31).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, tomo 1, Madrid, Espasa Calpe, 2001²².

RIAMBAU, Esteve, *Francis Ford Coppola* (edición revisada y aumentada), Madrid, Cátedra, [1997] 2008², (Signo e imagen/Cineastas, 36).

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl, *Apocalypse Show: Intelectuales, televisión y fin de milenio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

SADIE, Stanley (Editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, Londres, Macmillan, [1980] 1995.

SANDERS, Ed, *The Family*, Nueva York, Da Capo Press, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general* (traducción de Mauro Armiño), Madrid, Akal, [1916] 1989.

SHUKER, Roy, *Rock total* (traducción de Joan Sardá e Iván Moldes Vallejo), Barcelona, Robinbook, [2005] 2009.

SÓFOCLES, *Edipo, rey*, en *Tragedias* (traducción de José Alemany y Bolufer [1921]), Madrid, Edaf, 1990, (Biblioteca Edaf, 138), pp. 145-213.

STONE, Richard, «Angkor, el colapso de una civilización milenaria», en *National Geographic Magazine España* (traducción de E. Almazán, C. Conde, C. Ros y V. Villacampa), vol. 25, núm. 1, Barcelona, RBA, Julio 2009, pp. 2-27.

THOMPSON, Richard, «Stoked: An Interview with John Milius», *Film Comment*, nº12 (Julio-Agosto), Nueva York, Film Society of Lincoln Center, 1976.

TOMASULO, Frank P., “The Politics of Ambivalence: *Apocalypse Now* as Prowar and Antiwar Film”, en *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Linda DITTMAR y Gene MICHAUD (Eds.), New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, pp. 145-158.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, [1982] 1992², (Colección Ariel, 81).

VAN DER MERWE, Peter, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, [1989] 2002.

VEGA, Inés, *Jim Morrison y The Doors*, Madrid, Cátedra, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres: El relato de los mitos griegos* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1999] 2000, (Colección Argumentos, 250).

VESSELS, Jane, «El imperio Jemer/Sudeste Asiático», en *National Geographic Magazine España*, (trad. de E. Almazán, C. Conde, C. Ros y V. Villacampa), vol. 25, núm. 1, Barcelona, RBA, Julio 2009, “Suplemento de *National Geographic Magazine*, Julio 2009”.

VIRGILIO, *Bucólicas-Geórgicas* (traducción y notas de Tomás Recio García) [1990], Madrid, Gredos, 2000, (Biblioteca Básica Gredos, 54).

— *Eneida* (traducción de Javier de Echave-Sustaeta [1992]), Madrid, Gredos, 2000, (Biblioteca Básica Gredos, 55).

WAGNER, Richard, *Der Ring des Nibelungen* [Libreto] (traducción de Anselmo Alonso), Valencia, Palau de les Arts Reina Sofía, [1853] 2009.

WESTON, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Nueva York, Anchor Book, [1920] 1957.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994, (Signo e imagen, 36).

Otras fuentes citadas:

CD, DVD y TV:

BAHR, Fax y George HICKENLOOPER, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (ZM Productions, EEUU, 1991), DVD (zona 1), Paramount Pictures, 2007.

CARTER, Chris, *Expediente X* (*The X-Files*, 20th Century Fox Television, EEUU-Canadá), 202 episodios, TV, 1993-2002.

COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now*, (Omni Zoetrope, EEUU, 1979), DVD (zona 2), Paramount Pictures, 2000.

— *Apocalypse Now Redux*, (American Zoetrope, EEUU, 2001), DVD (zona 2), Manga Films, 2002.

DOORS, The, *The Doors Box Set*, disco 2: “Live in New York”, CD, Beverly Hills CA, Elektra Records, 1997.

DYMYTRIK, Edward, *La patrulla del coronel Jackson* (*Back to Bataan*, RKO-Radio Pictures, EEUU, 1945), DVD (zona 2), Manga Films, 2002.

EISENSTEIN, Sergei M., *La huelga*, (Стачка, Proletkult-Goskino, URSS, 1925), DVD (zona 2), Films Sans Frontières, 2002.

FORD, John, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, Warner Bros. Pictures, EEUU, 1956), DVD (zona 2), Warner Home Video, 2002.

MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo* [director musical: Nikolaus Harnoncourt, director de escena y realizador: Jean-Pierre Ponnelle], (Unitel Classica, Munich, 1978), DVD (zona 2), Ediciones Altaya, 2008.

SPIELBERG, Steven, *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Paramount-Dreamworks, EEUU, 1998), DVD (zona 2), Paramount Pictures, 2003.

WALSH, Raoul, *Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma!*, Warner Bros., EEUU, 1945), DVD (zona 2), Warner Home Video, 2003.

Internet:

Aeneis, Liber VI, en *Bibliotheca Augustana*. [Consulta 12/11/2009]:
http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae06.html

Ādittapariyāya Sutta o *Sermón del fuego* [*Mahāvagga* I.21] (trad. de Upāsaka Pālita [2004] y rev. de Upāsikā Shou Chì [2006]), en «Bhāvanā Vandanā», Bhavana Society, High View, 1999. [Consulta 03/12/2010]:
http://appamatta.googlepages.com/tpk_adittapariyaya_sutta.htm

ΑΠΟΚΑΛΥΨΙΣ ΙΩΑΝΝΟΥ 21:5 *Greek NT: Westcott/Hort with Diacritics*, en *Biblos.com* (*Online Parallel Bible Project*). [Consulta 10/11/2009]:
<http://interlinearbible.org/revelation/21.htm>

COATS, Gordon, «Coppola's slow boat on the Nung», en *The Guardian*, 17 de octubre de 2008. [Consulta 24/02/2010]:
<http://www.guardian.co.uk/film/2008/oct/17/1>

ELIOT, T. S., *La tierra baldía* (traducción de Agustí Bartra), en *Saltana: Revista de literatura y traducción*, núm. 2, vol. 2, 2005-2008. [Consulta 10/12/2010]:
<http://www.saltana.org/2/tsr/52.htm>

Ficha técnica y artística de *Apocalypse Now*, en IMDb (*The Internet Movie Database*). [Consulta 18/08/2010]:
<http://www.imdb.es/title/tt0078788/>

Filmografía de Francis Ford Coppola, en IMDb (*The Internet Movie Database*) [Consulta 02/09/2010]:
<http://www.imdb.es/name/nm0000338/>

GRIMM Jacob y Wilhelm GRIMM, *El sastrecillo valeroso* [1812], en *Cuentos escogidos de los Hermanos Grimm* (trad. José S. Viedma [1879]), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. [Consulta 08/02/2011]:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-escogidos-de-los-hermanos-grimm--0/html/>

The unanimous Declaration of the thirteen united States of America, en *The U.S. National Archives and Records Administration*. [Consulta 22/09/2008]:
http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html

VDict (*Vietnamese-English-French Online Dictionary*). [Consulta 15/07/2008]:
<http://vdict.com>

Obras pictóricas:

VAN AEKEN, Hieronymus (“El Bosco”), *El jardín de las delicias* (tríptico), óleo sobre tabla, 220×389 cm., Madrid, Museo del Prado, hacia 1480-1490.

— *El Juicio Final* (tríptico), óleo sobre tabla, 163,7×242 cm., Viena, Academia de Bellas Artes, 1482 o posterior.

— *El Infierno*, óleo sobre tabla, 87×40 cm., Venecia, Museo del Palacio Ducal, hacia 1490 o posterior.

— *El carro del heno* (tríptico), óleo sobre tabla, 135×190 cm., Madrid, Museo del Prado, hacia 1500-1502.

Bibliografía sobre F.F. Coppola y *Apocalypse Now*:

COMAS, Ángel, *Coppola*, Madrid, T&B Editores, 2007.

COPPOLA, Eleanor, *Notes: On the Making of Apocalypse Now*, Nueva York, Limelight, [1979] 2004⁶. (Trad. esp.: *Con el corazón en tinieblas: un diario íntimo de Apocalypse Now* [traducción de Mar Vidal], Barcelona, Emecé, 2002).

COPPOLA, Francis Ford y John MILLIUS, *Apocalypse Now Redux: The Screenplay*, Nueva York, Hyperion, 2000.

COWIE, Peter, *Coppola*, Nueva York, Scribner's, 1989. (Trad. esp.: *Coppola* [traducción de Loreto Bravo de Urquía], Madrid, Libertarias/Prodhuvi, 1992, [Biblioteca de Cine, 3]).

COWIE, Peter, *The Apocalypse Now Book*, Londres, Faber and Faber, 2000. (Trad. esp.: *El libro de Apocalypse Now: La historia de una película mítica* [traducción de Gemma Andújar Moreno], Barcelona, Paidós, 2001).

DELORME, Stéphane, *El libro de Francis Ford Coppola* (traducción de Rafael Yáñez Durán), Madrid, Cahiers du Cinéma/El País, 2007, (Colección Grandes Directores, 4).

FRENCH, Karl, *Karl French on Apocalypse Now*, Londres, Bloomsbury, [1998] 2000², (Bloomsbury Movie Guide, 1).

MORENO CANTERO, Ramón, *Guía para analizar y ver Apocalypse Now Redux*, Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2003, (Colección “Guías para ver y analizar cine”).

ONDAATJE, Michael, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, Nueva York, Knopf, 2002. (Trad. esp.: *El arte del montaje: Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje* [traducción de Alejandro Pradera], Madrid, Plot Ediciones, 2007).

REGUERA, Iván, *Apocalypse Now: Odisea en los territorios del horror*, Algorta, 400 golpes, 2002.

RIAMBAU, Esteve, *Francis Ford Coppola* (edición revisada y aumentada), Madrid, Cátedra, [1997] 2008², (Signo e imagen/Cineastas, 36).

Índice de películas citadas:

Acorralado (*First Blood*, Ted Kotcheff, EEUU, 1982).

Algo Salvaje (*Something Wild*, Jonathan Demme, EEUU, 1986).

American Gangster (Ridley Scott, EEUU, 2007).

American Graffiti (George Lucas, EEUU, 1973).

Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux (Francis Ford Coppola, EEUU, 1979 / 2001).

Aventuras de Jeremías Johnson, Las (*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, EEUU, 1972).

Barton Fink (Joel y Ethan Coen, EEUU, 1991).

Boinas verdes, Los (*The Green Berets*, John Wayne, EEUU, 1968).

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, EEUU, 1967).

Buscando a Susan desesperadamente (*Desperately Seeking Susan*, Susan Seidelman, EEUU, 1985).

Cazador, El (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, EEUU, 1978).

Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford, EEUU, 1956).

Chaqueta metálica, La (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, EEUU/R.U., 1987).

Colina de la hamburguesa, La (*Hamburger Hill*, John Irvin, EEUU, 1987).

Conversación, La (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, EEUU, 1974).

Corazones de Hierro (*Casualties of War*, Brian De Palma, EEUU, 1989).

Cowboy de medianoche (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, EEUU, 1969).

Cuando éramos soldados (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, EEUU, 2002).

Diligencia, La (*The Stagecoach*, John Ford, EEUU, 1939).

Dolce vita, La (Federico Fellini, Italia, 1959).

Easy Rider (Dennis Hopper, EEUU, 1969).

En tierra hostil (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, EEUU, 2009).

Escalera de Jacob, La (*Jacob's Ladder*, Adrian Lyne, EEUU, 1990).

Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, EEUU, 2001).

Fellini 8 1/2 (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, Italia, 1963).

Forrest Gump (Robert Zemeckis, EEUU, 1994).

Frenético (*Frantic*, Roman Polanski, EEUU, 1988).

Garganta Profunda (*Deep Throat*, Gerard Damiano, EEUU 1972).

Graduado, El (*The Graduate*, Mike Nichols, EEUU, 1967).

- Gran miércoles, El* (*Big Wednesday*, John Millius, EEUU, 1978).
- Gran Torino* (Clint Eastwood, EEUU, 2008).
- Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, EEUU, 1969).
- Hair* (Milos Forman, EEUU, 1979).
- Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, EEUU, 1971).
- Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Fax Bahr y George Hickenlooper, EEUU, 1991).
- Hoguera de las vanidades, La* (*The Bonfire of the Vanities*, Brian de Palma, EEUU, 1990).
- Hombre que mató a Liberty Valance, El* (*The Man Who Shoot Liberty Valance*, John Ford, EEUU, 1962).
- Huelga, La* (Стачка, Sergei M. Eisenstein, URSS, 1925).
- Invasion de los ladrones de cuerpos, La* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, EEUU, 1956).
- Jardines de piedra* (*Gardens of Stone*, Francis Ford Coppola, EEUU, 1987).
- ¡Jo, qué noche!* (*After Hours*, Martin Scorsese, EEUU, 1985).
- Legend* (Ridley Scott, Reino Unido, 1985).
- Manhattan Sur* (*Year of the Dragon*, Michael Cimino, EEUU, 1985).
- Muerte en Venecia* (*La morte a Venezia*, Luchino Visconti, Francia/Italia, 1971).
- Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, EEUU, 1989).
- Noche de los muertos vivientes, La* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, EEUU, 1968).
- No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Ethan y Joel Coen, EEUU, 2007).

- Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma!*, Raoul Walsh, EEUU, 1945).
- Orfeo* (*Orphée*, Jean Cocteau, Francia, 1950).
- Orfeo negro* (*Orfeu negro*, Marcel Camus, Francia/Italia/Brasil, 1958).
- Padrino, El* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, EEUU, 1971).
- Padrino II, El* (*The Godfather Part II*, Francis Ford Coppola, EEUU, 1974).
- Patrulla del coronel Jackson, La* (*Back to Bataan*, Edward Dymytryk, EEUU, 1945).
- Platoon* (Oliver Stone, EEUU, 1986).
- Rey pescador, El* (*The Fisher King*, Terry Gilliam, EEUU, 1991).
- Rogue's Regiment* (Robert Florey, EEUU, 1948).
- Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, EEUU, 1998).
- Sargento de hierro, El* (*Heartbreak Ridge*, Clint Eastwood, EEUU, 1986).
- Silencio de los corderos, El* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, EEUU, 1991).
- Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, EEUU, 1992) .
- Soldado Universal* (*Universal Soldier*, Roland Emmerich, EEUU, 1992).
- Sueño del mono loco, El* (Fernando Trueba, España/Francia, 1989).
- Tambor de hojalata, El* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorf, Alemania, 1979).
- Taxi Driver* (Martin Scorsese, EEUU, 1976).
- Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, EEUU, 1986).
- Testamento de Orfeo, El* (*Le testament d'Orphée*, Jean Cocteau, Francia, 1960).
- THX 1138* (George Lucas, EEUU, 1970).

Tigerland (Joel Schumacher, EEUU, 2000).

Un lugar en ninguna parte (*Running on Empty*, Sidney Lumet, EEUU, 1988).

Una guerra muy perra (*Tropic Thunder*, Ben Stiller, EEUU, 2008).

Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, EEUU, 1958).

Viento y el león, El (*The Wind and the Lion*, John Milius, EEUU, 1975).

X-Men orígenes: Lobezno (*X-Men Origines: Wolverine*, Gavin Hood, EEUU, 2009).

2001, una odisea del espacio (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, EEUU, 1968).

